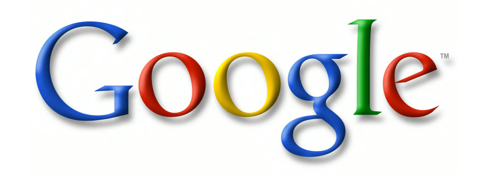
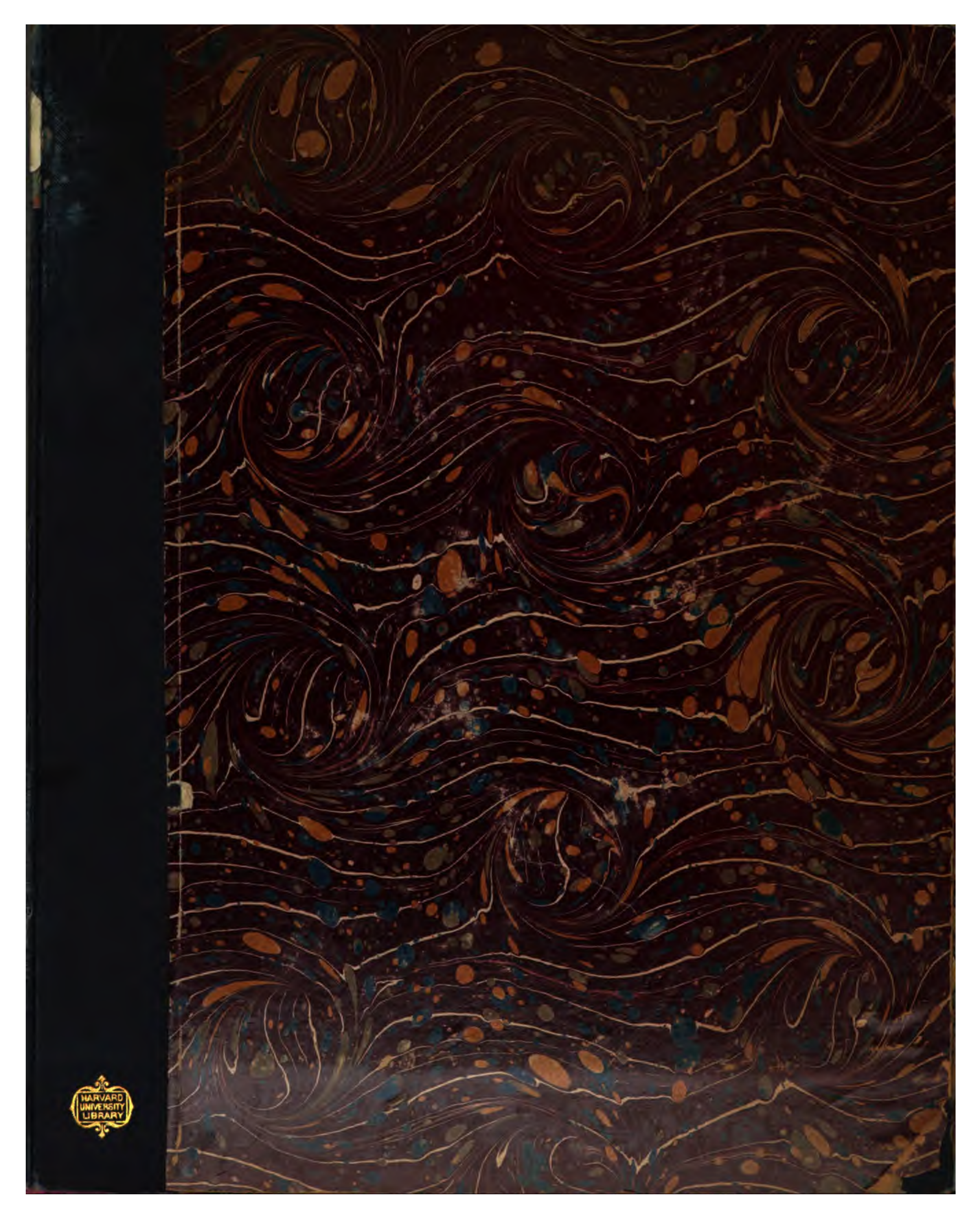
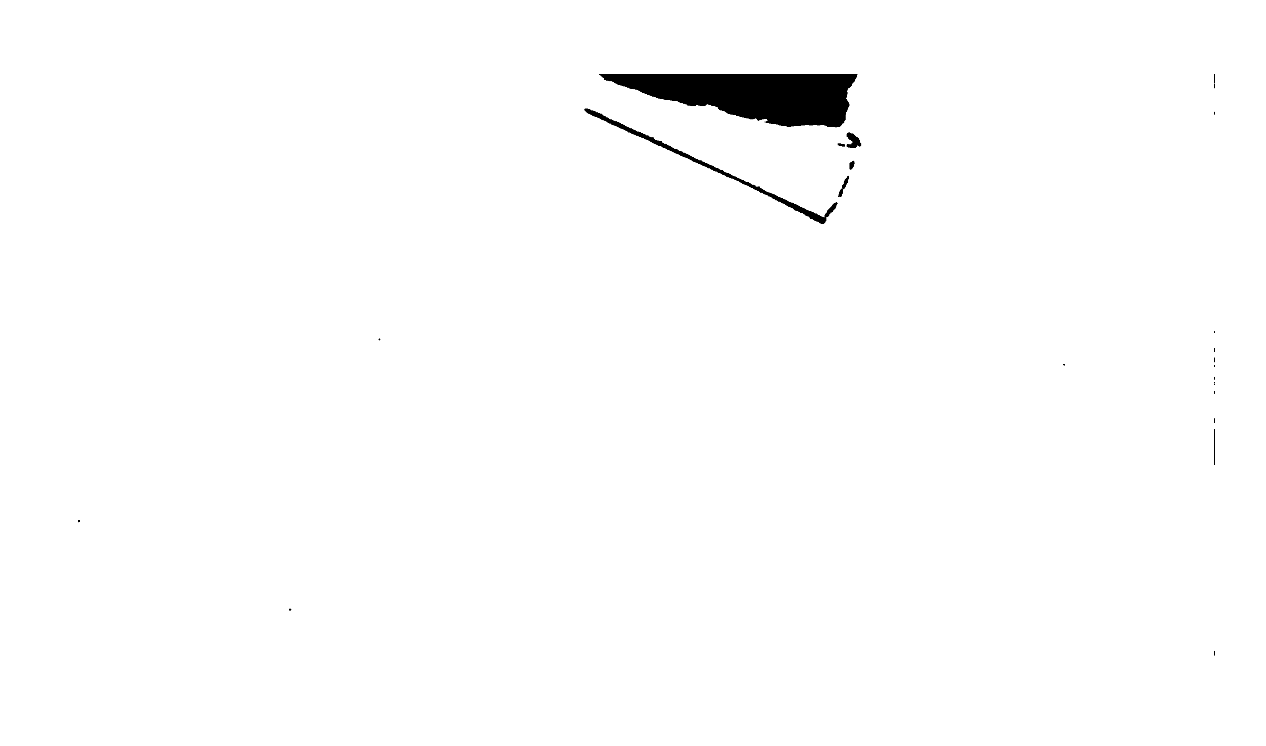

Google


HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY



12527

DIE

TRAGÖDIE AGAMEMNON

UND DAS

TRAGISCHE.

VON

(Hans) THEODOR PLÜSS.

WISSENSCHAFTLICHE BEILAGE

ZUM

BERICHT ÜBER DAS GYMNASIUM

SCHULJAHR 1895—1896.

BASEL
REINHARDT & SOHN, UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI
1896.

Welch ein Jammer! ruft Gœthe aus bei dem Gedanken, ein wirklicher Kunstverständiger sollte angesichts der besten griechischen Tragödien an den ‚Effekt' gedacht haben, an eine allenfalls hinterher beim Zuschauer eintretende sittliche Wirkung. Umgekehrt hat ein Kenner der griechischen Tragödie wie Welcker geurteilt: es sei für die griechischen Tragiker, gleichwie für die hebräischen Propheten, eine Angelegenheit des Lebens gewesen, ihr Volk zu lehren und zu veredeln, durch ihre Kunst die eigene tiefere Erkenntnis zum Gemeingut zu machen. Und wie Welcker, urteilt eine ganze Reihe von sachverständigen Männern. Insbesondere, so sagen sie, sei es Aeschylos, der von der Bühne als geweihter Lehrkanzel zu seinem Volke rede; ihm diene der Sagenstoff als vorbildliches Beispiel, um an ihm das Gesetz der sittlichen Welt zu bestätigen, und in den Chorliedern, mit ihrem geistlichen Schwung und ihrer religiösen Feierlichkeit, trete der Dichter gleichsam persönlich hervor, um seine sittlichen Ueberzeugungen und seinen religiösen Glauben eindringlich zu verkünden; ein stetes Bemühen des Aeschylos sei es namentlich, in allen menschlichen Dingen das Walten Gottes und die für alle Schuld verordnete Strafe deutlich nachzuweisen; und insbesondere endlich seien es die drei Tragödien der Orestie, in denen der Dichter leuchtendklar und erhaben jene Lehre von der sittlichen Gerechtigkeit des Weltlaufs verkündige. [1])

Wer hat recht, Gœthe oder Welcker? Die Frage kann allgemeinere Bedeutung haben. Wir alle sind dabei interessiert, ob es in dieser unserer Welt mit gerechten Dingen zugehe, und ob der Spiegel unserer Welt, wie Hamlet das Schauspiel nennt, uns das Bild falsch oder richtig zeige. In der Tageskritik über Theateraufführungen finden wir Urteile über die Schuld Emilia Galottis, Egmonts, einer Maria Stuart, über die Gerechtigkeit des Leidens bei Cordelia oder Ophelia, oder des Ausgangs bei Richard dem Dritten oder Macbeth. Ob die Kunst lehren und bessern wolle oder solle, hören wir ebenso oft mit Wärme bejahen als schroff verneinen; die Bedeutung des Theaters für das Volksleben und das Interesse der Jugend für die dramatische Litteratur machen den kühlen theoretischen „Streit um die Tragödie" gelegentlich zu einem hitzigen Parteikampf um hohe praktische Interessen. Gerade in neuerer Zeit ist der Versuch gemacht worden, die Schule für eine Behandlung der Dramen-Lektüre auf Grund physiologischer Psychologie zu gewinnen; dazu soll die Tragödie selber erst befreit werden von all dem Regelzwang, den Aristoteles und Lessing,

[1]) Gœthes Brief an Zelter, 29. März 1827; Gœthes Aufsatz ‚Nachlese zu Aristoteles Poetik', Werke T. 29 S. 490 ff. Hempel. — F. G. Welcker, *Griechische Götterlehre*, II S. 86—93. Aehnlich in den Einleitungen zu den Ausgaben des Agamemnon oder der Orestie Keck, Enger (1. und 2. Aufl.), Wecklein; Mähly und Todt in den Einleitungen zu ihren Aeschylosübersetzungen; v. Wilamowitz, *Euripides Herakles* I S. 94 f. 109; Finsler, *Die Orestie des Aeschylos;* zuletzt Rohde, *Psyche* S. 516 ff. 519 ff. — Oppositionell ist Richter, *Zur Dramaturgie des Aeschylus*, sehr entschieden in der Einleitung S. 2 ff., nicht folgerichtig später; Wechselgespräche und Chorlieder trennt in dieser Frage Ivo Bruns, *Die griechischen Tragödien als religionsgeschichtliche Quelle;* für die Chorlieder steht Bruns auf dem Standpunkte Welckers.

Kant und Schiller, Hegel und Fr. Vischer ihr auferlegt haben; so wird die Lehre von der Einheit der Handlung, von Furcht und Mitleid, von Schuld und Strafe, von Gerechtigkeit und Sittengesetz verworfen, und dafür soll die Tragödie aller Zeiten, Völker und Dichter nur dem einen Gesetz der Causalität und dem einen massgebenden Zweck angenehmer und gesunder Anregung der Nerven unterstellt sein und unterstellt gewesen sein. [1])

Es soll nun am ersten Stücke jener Trilogie des Aeschylos, am ***Agamemnon,*** die Frage so unbefangen und so vollständig als möglich geprüft werden. Die sittliche Schuld wird bei dieser Tragödie darin gefunden, dass Agamemnon seine eigene Tochter, Iphigenie, am Altar geopfert hat: warum und wie er sie opferte, wäre zuerst zu prüfen. Es wäre dann auch der Verlauf der Handlung darauf anzusehen, inwieweit diese oder auch eine andere sittliche Schuld den furchtbaren Ausgang bedinge. Sodann weiter die Frage, ob der Chor in seinen Gesängen eine höhere Erkenntnis lehren wolle, eventuell welche, mit besonderer Rücksicht auf die Gerechtigkeit. Schliesslich die Feststellung, in welchem Verhältnis sonach die Tragödie Agamemnon zu andern Tragödien oder überhaupt zum Tragischen stehe.

I. Die Erzählung vom Kindesopfer.

Agamemnon schlachtet zu Aulis am Altar seine eigene Tochter Iphigeneia. Wie lässt ihn unser Dichter zu dieser That kommen? wie sie vollziehen?

1.

Das Heer der Achäer wird, auf der Fahrt nach Troja, zu Aulis von Stürmen zurückgehalten. Die Vorräte sind schon aufgezehrt; die Strömungen des Sundes dort sind, wie immer, gefahrvoll, aber dazu sind jetzt die Nordstürme gekommen und reissen auf schlechter Rhede die Schiffe los; Hunger und Verzweiflung zehren Kraft und Mut der Mannschaften auf. So ist die ***Lage:*** der Dichter zeichnet sie als drangvoll, zwingend und zwar zwingend durch Gewalten, welche elementar, also von den Göttern gesendet sind. [2])

In dieser Lage des ganzen achäischen Heeres verkündet der Seher, heisst es, nun noch ein Heilmittel für den bösen Sturm, welches noch bitterer ist für die Fürsten; es ist nur ein einziges Mittel, das er nennt, eben die Opferung Iphigeniens; er nennt es mit Berufung auf Artemis: Seher und Atriden wissen aber, dass gerade von dieser Gottheit Hemmnisse der Fahrt zu fürchten sind, durch welche ein ungeheures ***Opfer*** ins Werk gesetzt werden soll. Danach ***will*** die Gottheit das Opfer des Kindes: wird das Kind nicht geopfert, dann wird das Heer vernichtet: so zwingend stellt der Dichter die ***Forderung*** des Opfers dar. [3])

Mit Entsetzen, mit hervorstürzenden Thränen vernehmen es die beiden Söhne des Atreus. Es trifft sie beide, die Forderung der Gottheit gilt dem Atridenhause, nicht Agamemnon persönlich. [4]) An den Thränen der beiden spürt man, wie diese fürstlichen

---

[1]) Bettingen, Das Wesen des Tragischen. Programm Crefeld 1888. — Bettingen, Grundzüge der dramatischen Kunst mit Rücksicht auf die Behandlung der Dramen-Lektüre in den höheren Lehranstalten. Berlin 1889.

[2]) Vers 178—187 Enger. Dazu vgl. 955b—959. Ich citiere die Verse nach Enger, Aufl. 3; Engers Einleitung nach Aufl. 2, da ich in der dritten Auflage aus mehreren Gründen die Einleitung stark umgestaltet habe.

[3]) V. 188—192 E. Dazu 128 f. 141 ff. von der Absicht der Artemis.

[4]) Vgl. meine Bemerkungen zu V. 174. 193 Enger[3].

Helden höherer Gewalt weichen müssen. In beider Namen erklärt der ältere die Zustimmung. „Todesgeschick ist es nicht zu folgen“: er erkennt ein direktes Gebot der Göttin an, dass er sein Kind opfern solle. „Todesgeschick ist es, wenn ich mein Kind schlachten soll . . .“: es sind hier in seinen Worten Laute liebevoller Freude eines Vaters an seiner Tochter und Laute der Empörung gegen eine unfassbar gräuelvolle Forderung. Und mag er also handeln, wie er will, sein Handeln ist an sich schon ein Leiden schwer wie Todesgeschick für ihn. Und beides muss auch unheilvolle Folgen haben; die eine dieser Folgen drängt sich ihm, als Heerführer und Helden, überwältigend auf: wenn er sein Kind nicht opferte, würde er, abgesehen vom Ungehorsam gegen die Gottheit, an Bundeseid und Bundestreue sich vergehen und ein ehrloser Verräter an der Flotte werden: das kann er nicht, Recht und Sitte selber fordern ja, widernatürlich genug, mit wütender Leidenschaft von ihm das ungeheuerliche Opfer — „seis denn zum Heil!“ — Man erkennt *Stimmung* und *Ueberzeugung* Agamemnons: er ist überzeugt, dass die Gottheit das Opfer will und dass seine Weigerung eine Vernichtung des Heeres bedeuten würde, und er empfindet mit Bitterkeit die erdrückende Wucht des Leidens, die bösen Folgen und die unwiderstehliche Gewalt des Zwangs.[1])

Man hat hier bei Agamemnon von Sophistik der Leidenschaft gesprochen, der Leidenschaft des Ehrgeizes nämlich, der den Heerführer treibe, um jeden Preis Troja zu erobern.[2]) Wenn es Sophistik ist, aus willkürlichen Voraussetzungen falsche Schlussfolgerungen zu ziehen, so ist nicht der Agamemnon des Dichters sophistisch, sondern wir Ausleger sind es. Bisher hat nämlich der Dichter nicht ein Wort von diesem leidenschaftlichen Ehrgeiz des Mannes verlauten lassen: woher nehmen wir also hier schon diese Vorstellung?[3])

Aber, sagt man, Agamemnon fuhr unberufen nach Troja.[4]) Dann fuhr auch Menelaos unberufen; denn die Fahrt war Sache des Hauses, des Geschlechtes, weil Paris von Troja in der gemeinsamen Burg der Brüder zu Argos das Gastrecht freventlich gebrochen hatte.[5]) Und Zeus — so hat der Chor des Dichters schon vorher gesagt, Zeus der Gastrechtbeschützer ist es, der die Söhne des Atreus als Rächer gegen Troja gesandt und geleitet hat: also ist doch Agamemnon gewiss mitberufen zur Fahrt.[6]) Und wer wäre denn ausser den Atriden sonst der Berufene?

„Gerade die Stürme in Aulis und die Forderung des Kindes sollten Agamemnon von Troja noch zurückhalten.“[7]) Also auch den Menelaos? überhaupt das achäische Heer? — Früher hat der Seher Kalchas befürchtet, Artemis könnte die Fahrt hemmen in der Absicht.

[1]) V. 192—207. Zu βαρεῖα κὴρ denke ich ἔστιν, nicht ἔσται, und verstehe dann τί τῶνδ' ἄνευ κακῶν von den weiteren Folgen; nimmt man das letztere als gleichbedeutend mit βαρεῖα κὴρ, so fällt der zweite Ausdruck gegen den ersten in wunderlicher Weise ab. — Schon bei Enger[3] habe ich gewagt, θέμις zum Subjekte von ὀργᾷ, als Verbum, zu machen: die Personifikation ist nicht kühner als die von Hoffnung, Furcht, Vorsicht, Glück, Uebermut, Gesang u. a. (730 f. 740. 790. 951. 989 f. 1401), bei θέμις liegt sie ohnehin nahe; ὀργᾶν und ἐπιθυμεῖν sind übrigens nicht gleichbedeutend, wie man oft meint.

[2]) Wecklein zu V. 222. 225, in seiner erklärenden Ausgabe der Orestie. Dagegen Richter S. 145.

[3]) Von V. 220 darf erst später die Rede sein. Ehrgeiz, Ruhmsucht als Motiv der Opferung setzen voraus Keck (Einleitung z. Agamemnon S. 7), Enger (Einl. S. 12), Günther (Grundzüge der tragischen Kunst S. 121), Wecklein (Einl. z. Orestie S. 13. 14), Finsler (Die Orestie des Aeschylos S. 17 f.). Als ernst gemeint, zwingend fasst die Forderung des Opfers Richter (Zur Dramaturgie des Aeschylus S. 146 f.).

[4]) Finsler S. 16.

[5]) Die Gemeinsamkeit der Sache tritt überall hervor, V. 60. 110. 149. 174. 193. 195. 220.

[6]) V. 60 ff.

[7]) Finsler S. 16.

ein gräuelvolles Kindesopfer ins Werk zu setzen: woher nehmen wir nun die Vorstellung, dass sie das Kindesopfer nur fordere in der Absicht, die Fahrt zu verhindern?[1]) Hier, in der Erzählung von der Hemmung in Aulis, sagt der Seher und scheint Agamemnon zu verstehen, die Göttin fordere das Kindesopfer, damit das ***Hindernis*** der Fahrt ***beseitigt*** werden könne: wie können ***wir*** da verstehen, sie fordere das Kind, damit die ***Fahrt*** überhaupt verhindert werde? Wir dürfen aber auch von Agamemnon nicht voraussetzen, dass er eigentlich anders verstehe, als er zu verstehen scheint, also z. B. es sei der Göttin nicht sowohl um das Opfer des Kindes, als um die Rettung Trojas zu thun.

Warum soll denn auch Artemis jetzt Troja retten wollen? Ein besonderes Gunst- und Schutzverhältnis zwichen ihr und der Priamidenstadt wird nicht erwähnt;[2]) den Frevel des Paris muss sie, die Reine, insbesondere verabscheuen. Dass Troja falle und zwar jetzt falle, ist Schicksalsschluss: die Schicksalsgewalt selber, heisst es, soll es mit wilder Gewalt vernichten; und gerade die Atriden sollen es auf dieser Heerfahrt erobern: das ist Zeus' Wille.[3]) Artemis kann also zwar auf die Art und Weise der Ausführung im einzelnen einwirken: die Hauptsache ist unabänderlich; sie könnte auch mit dem Schicksalsschluss und jenem Willen des Zeus unzufrieden sein, aber davon ist nirgends die Rede. Man hat freilich gesagt, die vielen Menschenopfer der Eroberung, zumal auch die grausame Vernichtung jugendlichen Menschenlebens in der eroberten Stadt, seien gerade für die Beschützerin jungen Lebens ein Gräuel. Aber der Dichter sagt uns hier davon nichts; wo er vorher von der Vernichtung Trojas gesprochen hat, hat er als Vernichterin die höchste Schicksalsgewalt und nicht die achäische Heeresmacht, und als Beute oder Opfer nicht Menschenleben, sondern Herden und Reichtümer genannt,[4]) und wo später einmal davon die Rede ist, dass weder Alt noch Jung in Trojas letzter Nacht dem Verderben entronnen sei, da preist der Chor des Dichters dafür dankbar den Gastrechtschirmer Zeus und die Zeus anverwandte göttliche Nacht![5]) Einfach vorauszusetzen also, dass Artemis Troja retten wolle, und Agamemnon darum anzuklagen, dass er diesem Willen der Göttin nicht folge, wäre Sophisterei ***unserer*** Leidenschaft — übrigens einer ganz achtbaren Leidenschaft, von der noch die Rede sein wird.

Gesetzt also, Agamemnon gab, wie man ihm zumutet, noch in Aulis die Heerfahrt auf — was gewann er damit? Nichts, wenn Artemis wirklich das Kindesopfer wollte. Auch für das Heer nichts, weil dieselbe Göttin, welche Stürme auf dem Meere sendete, als Hüterin von Weg und Steg, als Herrin der fliessenden Wasser, als Senderin von Fruchtbarkeit und Unfruchtbarkeit der Erde, das Heer überall, auch auf der Heimkehr zu Lande, ja noch in der Heimat verderben konnte. -- ***Konnte*** Agamemnon in Aulis noch zurücktreten? Wenn er dem Willen des Zeus und des Schicksals gehorchen wollte, nicht. Oder, wenn es irgendwie noch möglich und nützlich war, warum sagte es ihm Kalchas nicht?

„Der Seher hatte den König schon in Argos gewarnt, Agamemnon aber hatte die Warnung missachtet.“[6]) Man höre: als die Flotte der Argeier zur Abfahrt von Argos bereit war, erschienen in der Nähe des königlichen Hauses den Flottenkönigen zwei Könige der

---

[1]) V. 140 ff.
[2]) Auch in der Ilias ist die Parteinahme der Artemis für Troja wenig bedeutsam.
[3]) V. 124 ff.; dazu 60 ff.
[4]) V. 125 ff.
[5]) V. 345 ff.
[6]) Finsler S. 16. 17. Vgl. dagegen Richter S. 139 ff.

Vögel, mächtige Adler, und zwar glückverheissend zur Rechten der Krieger, und die Adler verzehrten an deutlich sichtbarer Stätte eine trächtige Häsin samt den Jungen im Mutterleibe. Da erkannte der Seher, dass diese Hasenverzehrer Kampf und dieses Eröffnungszeichen die Ankunft des Heeres im fremden Lande bedeute, und so deutete er denn das Zeichen: ‚endlich fängt die gegenwärtige Jagdfahrt die Stadt des Priamos, und die höchste Schicksalsmacht wird mit rauher Gewalt den Landesreichtum in Trojas Feste ausplündern‘.[1]) Also für den Seher ist schon in Argos die Fahrt im Gange und sie geht fort zum Ziel, die Plünderung Trojas steht jetzt sicher bevor: folglich kann er nicht davon zurückhalten wollen.[2]) Nur in der Form der Abwehr nennt er das Unheil eines göttlichen Zorns, der das Heer vor der Ankunft in Troja treffen könne: also dieses Unheil ist noch abwehrbar. die Fahrt selber ist selbstverständlich und wird durch die Befürchtung nicht in Frage gestellt. Gesetzt, Agamemnon liesse sich hier in Argos durch eine warnende Deutung abhalten, so würde er der antreibenden Kraft des Zeichens nicht folgen: wäre dann das Unheil nicht vielleicht noch grösser, da doch Zeus durch die Adler den Schicksalswillen kund thut? Und der Seher, statt zu warnen, statt zum Verzicht auf die Fahrt zu mahnen, betet vielmehr zu Artemis, sie möge das Zeichen in glücklichem Sinn vollziehn; dass es dem Unternehmen selber Glück verheisse, bestätigt er nochmals, und wenn er hinzufügen muss, dass man denjenigen freilich auch tadeln werde, der dem Zeichen folge, so ruft er dafür den Heilbringer Apollon an, damit Artemis die Fahrt der Flotte nicht hemme — also der Seher und sein Gott setzten schon in Argos voraus, die Flotte solle fahren, und Agamemnon hat also keine Warnung vor der Fahrt missachtet, weil er keine empfangen hat.[3])

Ergebnis unserer bisherigen Prüfung der Worte des Dichters und anderer Auslegungen wäre: *Agamemnon kommt nach unserem Dichter zur Opferung Iphigeniens durch göttlichen Zwang und ohne Schuld eigener Leidenschaft.*

2.

Wie vollzieht Agamemnon die ihm ohne eigene Schuld aufgezwungene That?

Von jetzt an, heisst es, ist er in Fühlen und Denken ein anderer. Eben noch hat er mit Entsetzen die Notwendigkeit des Opfers empfunden: jetzt, wo er das Joch der Notwendigkeit erst einmal über sich genommen hat, empfindet und will er das Notwendige mit vermessener Entschlossenheit. Sein Geist, sein sittliches Bewusstsein ist völlig verkehrt: eine Art Wahnsinn zeigt sich in der Form einer sicheren Energie, einer besonnenen Festigkeit, mit welcher ein Mensch auch schmachvolle Gedanken kühn, zuversichtlich zu vollziehen vermag. Und diese Verstörung des Geistes pflegt der *Anfang* schwerer Schicksalsschädigung zu sein, sie ist also selbst Leiden und Anfang späterer Leiden.[4]) So erscheint der innere Zustand Agamemnons den Aeltesten von Argos, die den Chor bilden, wenn sie sich an das erinnern, was in Aulis geschah, und sie empfinden denn auch im folgenden stark den

[1]) V. 110 ff. 120 ff.

[2]) Man beachte das Präsens ἀγρεῖ 124 und das Futurum λαπάξει 126.

[3]) Zu ἐπίμομφα φάσματα vergleiche man den Ausdruck ἀψεγὲς τέρας Soph. El. 497 und meine Erklärung desselben, gegenüber Vahlen, in Fleckeisens Jahrbüchern 1896 S. 60.

[4]) V. 208—214. Der Ausdruck παρακοπὰ kommt bei Aeschylos noch Eumenid. 330. 342 vor vom Wahnsinn, den der Erinyengesang hervorruft, also nicht von einer *sittlichen* Verirrung oder Verwirrung. In πρωτοπήμων liegt an sich nicht der Begriff der *strafenden* Schickung, wohl aber werden πῆμα, πημαίνω u. s. w. von Leiden, Unheil gebraucht, das durch elementare Mächte, wie Sturm und Wellen, oder durch Götter verursacht wird, von Schuld ganz abgesehen.

Widerspruch zwischen der Furchtbarkeit des Kindesopfers einerseits und der Sicherheit und umsichtigen Energie der Atriden; auch Menelaos nämlich ist eines Sinnes mit seinem Bruder, wie das ganze Heer. So erträgt es der Vater wirklich, Opferer der Tochter zu werden, und zwar opfert er sie der Rache für ein geraubtes Weib und dem Glück von Schiffen! Das rührende Flehn der Tochter gilt nichts: gilt es doch nur dem Leben eines Mädchens! so fühlen und denken hier die Männer, die zu entscheiden haben; sie urteilen jetzt nur als kampflustige Helden.[1]) Bestimmt und vorsichtig giebt der Vater den Dienern Weisungen, wie sie das Mädchen über den Altar halten sollen — wie man das gewöhnliche Opfertier auch hält — und wie sie ihr den Mund knebeln sollen, um jeden unheilbringenden Laut zu verhüten.[2]) Dann die Schilderung der rührenden stummen Sprache des gefesselten Opfers und die Erinnerung an den frommen Tischsegen, den die reinen Kinderlippen oft in der Halle des Vaters gesungen.[3]) Es ist nicht rohe Unmenschlichkeit, schnöde Lieblosigkeit und gemeine Selbstsucht des Vaters und des Oheims, was hier der menschlichen Rührung Widerstand leistet; aus andern Teilen unsrer Dichtung empfangen wir für die beiden Brüder das Bild von Männern, welche um ihrer edlen Güte willen von Dienern und Unterthanen geliebt werden.[4]) Und wie ganz anders müsste die Leidenschaft der Ruhmsucht vom Dichter hervorgehoben sein, wenn wir aus ihr diese Handlungsweise begreifen sollten!

Aber woraus sollen wir sie denn begreifen? Begreifen oder nicht — der Chor nennt es Verstörung des Geistes, die unter dem Joche der Schicksalsnotwendigkeit über arme sterbliche Menschen komme; er nennt es Schädigung durch höhere Gewalt, Beginn von schweren Schädigungen — also Leiden, nicht That. So gilt denn auch die Empörung des Chores nicht einer subjektiven Schuld der Atriden oder des Vaters, sondern dem, was objektiv geschah unter dem Zwange der Schicksalsgewalt.[5])

Griechisch gedacht und empfunden scheint das. Schon in der Iliade will Agamemnon die Schuld daran, dass er durch seinen Streit mit Achilleus soviel Verderben über die Achäer gebracht habe, auf eine dämonische Macht werfen: Zeus und Moira und die in Dämmerluft ihre Wege wandelnde Erinye haben die Schädigung des Geistes, Ate, über ihn gebracht; des Zeus hohe Tochter ist Ate und sie schädigt und verblendet alle.[6]) Und diese Ate kommt, nach Aeschylos, auch über Unschuldige, die nur aus Arglosigkeit unvorsichtig sind: so zieht sich der Mann, der ein Löwenjunges als Milchgeschwister seiner Hoftiere zum Spiel für die Kinder und zum Ergötzen der Alten aufzieht, unwissentlich einen mörderischen Gehilfen Ates gross, und dies ist wieder ein Gleichnis dafür, wie die Stadt Troja das Priamidengeschlecht grossgezogen hat, blindlings, sich selber zum Verderben.[7]) Ein Zeichen dafür, dass die Gottheit einen Menschen dieser dämonischen Verblendung entgegen treibe, ist es gerade, wenn ihm das Böse als gut und edel erscheint.[8])

---

[1]) V. 214—220. Hier zuerst ist von einer Leidenschaft der Fürsten die Rede φιλόμαχοι βραβῆς.

[2]) V. 221—228.

[3]) V. 229—237.

[4]) Vergleiche den herzlichen Ausdruck des Knechtes V. 34. 35, die Aeusserungen der Aeltesten V. 602. 1419. 1461 ff. und Agamemnons Worte von der kriegsgefangenen Kassandra 923 ff.

[5]) Hier kann ich Richter nicht zustimmen, wenn er meint, jetzt konstruiere der Dichter eine sittliche Schuld und zwar ohne Not und zum Schaden des Stücks (S. 144 f. 147 f.).

[6]) Il. 19, 86 ff.

[7]) Agam. 689—715, vgl. meine Bemerkungen bei Enger[3]. Für die sinnlos überlieferte Stelle 694. 695 habe ich ἀφίλων πολιτᾶν μέλεον αἷμ' ἀνατλᾶσα vorgeschlagen; auf Helena passt die Parabel sehr schlecht, der Uebergang auf Helena 716 ist auf *jeden* Fall für uns etwas undeutlich.

[8]) Soph. Antig. 620 ff., wo der Gedanke als altes, weises Wort bezeichnet ist.

Und gerade, wenn der Mensch dieser Verblendung, diesem Wahnsinn anheimgefallen ist, vermag er sogar die vermessenste That mit grosser Geistesstärke und hochverständigem Wort zu rechtfertigen: so ist Elektra bei Sophokles nie besonnener als da, wo sie mit ihrem Mordplan gegen Aegisthos ihrer Schwester Chrysothemis als wahnwitzig und der Verblendung verfallen erscheint;[1]) und zu Klytämnestra, die nach der Ermordung Agamemnons sich auf ihr Recht und auf ein Gottesurteil beruft, sagen die Aeltesten: ‚Gewaltigen Geistes bist du und hochverständig klingt deine Rede — so, wie in der That ob blutigem Glücke die Seele pflegt zu rasen.‘[2])

Unbegreiflicher fast als diese dämonische Einwirkung schiene es mir, wenn der Dichter durch seinen Chor das göttliche Gebot der Opferung als zwingend und dann, fast im gleichen Atemzuge, die Erfüllung des Gebotes als moralische Schuld uns darstellte. Das wäre allerdings eine ‚konstruierte‘, künstlich, gewaltsam gemachte Schuld![3]) Man denke nur an Orestes: auch auf seine That lassen sich die Prädikate anwenden, welche hier der Chor der That der Kindesopferung giebt: auch der Muttermord ist eine That gegen die Pietät, gegen das, was heilig, rein und den Göttern geweiht ist, und darum muss ja auch Orestes gereinigt und gesühnt werden; aber persönlich und moralisch schuldig ist Orestes nicht. Und Agamemnon selber pflegt man doch nach *der* Sage, nach welcher ihn Artemis zur Strafe für ein vermessenes Wort gezwungen habe Iphigenien zu opfern, zwar verantwortlich zu machen für das Wort, aber nicht für das Opfer. Ja, man hat sogar hier, bei Aeschylos, die Opferung ein grausiges Verbrechen und trotzdem Agamemnon moralisch schuldlos genannt, hat von tragischer Verschuldung und moralischer Schuldlosigkeit gesprochen.[4]) Also warum aus den Worten des Chores eine moralische Schuld des Helden und einen Widerspruch des Dichters *konstruieren?* Vielmehr steht die Art, wie Agamemnon das Opfer vollzieht, im Einklang mit der Art, wie er zur Opferung kommt: in beidem erleidet er Gewalt durch höhere Macht.

Auch was der Chor am Schlusse dieses selben Chorliedes fürchtet und was er da hofft, stimmt zu diesem Sinn seiner Erzählung: er *fürchtet,* dass Kalchas' Sprüche sich vollends erfüllen; Kalchas aber hat geweissagt, dass auf das widernatürliche Opfer ein Streit folgen werde, in welchem der Rachezorn, zur Sühne für ein Kind, arglistig und furchtbar sich sogar gegen Heldenkraft erhebe: *nicht* geweissagt hat er, dass Streit und Rache gerecht, eine Strafe für Schuld sein werde, und ebensowenig, dass im Streite der Rachezorn über die Heldenkraft notwendig siegen müsse. So fürchtet denn allerdings der Chor einen bevorstehenden Kampf im Atridenhause; aber wer der Unterliegende sein werde, will er, um der Gerechtigkeit nicht vorzugreifen, lieber nicht entscheiden. Ja, er *hofft* sogar, dass trotz allem eine glückliche letzte Entscheidung möglich sei, und den Wunsch, dass es zu glücklichem Ausgang kommen möge, spricht er auch aus in der Meinung, ein

---

1) El. 871 ff. 992 f. 1001. 1002, dazu m. Elektra S. 87. 88. 111.

2) V. 1392 ff. Es scheint mir unerlaubt, hier περίφρων als ‚vermessen‘ zu verstehen, während es sonst in der älteren Dichtersprache so ziemlich das Gegenteil bedeutet; auch in den ‚Schutzflehenden‘ V. 757 kann es den üblichen Sinn haben und braucht auch nicht geändert zu werden, wenn man περίφρονες zum Subjekte eines *allgemeinen* Gedankens macht: ‚(sogar) sehr Vorsichtige werden blind durch Leidenschaft‘ (und nun gar die Aegyptossöhne).

3) Siehe oben S. 8 Anm. 5.

4) Richter S. 145.

solcher Ausgang sei auch der gnädige Wille derjenigen Götter, welche die einzige feste Burg des Landes Argos seien.[1])

3.

Walten denn sonst die Götter des Aeschylos so gewaltsam? Und hat Artemis insbesondere einen Grund zu solchem Walten gegen die Atriden? — Hören wir den Chor des Dichters darüber.

Unmittelbar vor der Erinnerung an das Opfer in Aulis spricht der Chor das Gefühl aus: ‚Die Schicksalsmächte droben am hohen Bord des Weltschiffs lenken gewaltsam das Steuer, und für die Sterblichen ist das wohl Gnade‘.[2]) Gnade ist es nämlich, weil ohne diese Gewaltsamkeit das Menschengeschlecht in seiner Besinnungslosigkeit sich selber elendiglich vernichten würde: deshalb hat der gegenwärtige Weltbeherrscher Zeus es zur rechtskräftigen Satzung gemacht, dass die Sterblichen ‚durch Leiden lernen‘. *Was* nämlich lernen? Man meint: Erkenntnis der eigenen Schuld, und denkt an eine Art Heilsplan des Zeus zur sittlichen Besserung der einzelnen Menschen. Aber es ist nicht etwa ausdrücklich gesagt, dass dieses Leiden *Strafe* sei für *Schuld:* es kann auch bloss *Wirkung* einer Unkenntnis oder einer Schwäche menschlicher Ueberlegung sein, und dann wäre, was der Mensch leidend lernt, eben Vorsicht, Besonnenheit durch Erfahrung.[3]) Auch das ist nicht ausgesprochen, dass je bei dem Einzelnen das eigene Leiden noch zur Erkenntnis, zur Besonnenheit führe: für viele ist das Leiden der Tod, das Ende, sie haben auch im Sterben vielleicht nicht mehr Zeit zur Erkenntnis, aber dann mag doch für andere, für das Menschentum im allgemeinen solches Leiden Lehre sein. Endlich darf man die griechische ‚Besonnenheit‘ und ‚gesunde Masshaltung‘ nicht ohne weiteres überall mit einer idealen menschlichen Sittlichkeit gleich stellen: oft genug ist sie nur Vorsicht gegenüber der stärkeren Schicksalsmacht, Resignation gegenüber kühneren Lebenswünschen, niedrige Schätzung der menschlichen Kraft und Bestimmung.[4]) Angenommen nun also, für das Geschlecht der Sterblichen sei *die Erfahrung durch das Leiden von ihresgleichen* noch der einzige Weg zur Besinnung und Bescheidung, und Besonnenheit und Bescheidenheit sei wiederum *das einzige Mittel, um das menschliche Geschlecht vor der Selbstvernichtung zu retten,* dann ist es wohl Gnade der Schicksalsgötter, wenn sie gewaltsam regieren, wenn sie also gerade die Grossen und Gewaltigen unter den Sterblichen jählings stürzen auch um kleiner Unbesonnenheit willen oder die böse That noch an schuldlosen Nachkommen rächen.

---

[1]) V. 238—247. Vgl. dazu die Erklärer. Ich halte es für unmöglich, die Worte von der festen Burg Apias auf Klytämnestra zu beziehen: nach allem, was die Aeltesten von Klytämnestra wissen und fürchten und sagen, und nach ihrer sonst beobachteten Haltung der Regentin gegenüber kann und darf der Chor so *sie* nicht nennen. Sich selber freilich auch nicht!

[2]) V. 172 f. Δαιμόνων δέ που Χάρις βιαίως σέλμα σεμνὸν ἡμένων. — Ueber που vgl. Enger[3]. Gegen Weckleins Aenderung ποῦ spricht sich Richter aus; ich möchte hinzufügen: vorher heisst es Inbegriff der Besonnenheit, den Zeus zu *preisen*, weil er die Menschen auf den Weg der Besinnung gebracht, und hier soll durch die verneinende Frage jede Gnade der Götter geleugnet werden: dadurch scheint mir der Zusammenhang zerstört.

[3]) In μνησιπήμων πόνος 170 liegt nicht der Begriff einer ‚Erinnerung an *böse That*‘ oder eines Gedankens an *Strafe*, wie man erklärt, sondern nur einer Erinnerung an schweren Schaden, an Unheil; vgl. über πρωτοπήμων oben S. 4. Anm. 7.

[4]) Vgl. z. B. den resignierten Lebenswunsch des Chores Agam. 455—458, oder die Lehre, welche Athene und Odysseus aus Aias' Schicksal ziehn, Ai. 118—126.

Man höre auch, wie dieser Zeus, den der Chor preist, selber zum Weltherrscher geworden ist: wie der Faust- oder Ringkämpfer dreimal seinen Gegner niederwirft oder niederschlägt, so Zeus seinen Vorgänger. Dass der Vorgänger, der an ihm seinen Meister gefunden, der eigene Vater des Zeus war, sagt der Chor nicht; aber kann etwa der Chor hier das Bild eines gütigen himmlischen Vaters der Menschen haben? Man hat nämlich gesagt, der Chor finde hier Trost für Agamemnon in der Hoffnung auf Zeus: Zeus werde den Agamemnon, nach der Frevelthat an seinem Kinde, durch *innere* Leiden bessern und ihn seine Schuld dann auch mit diesen inneren Leiden abbüssen lassen, statt ihn blutig sterben zu lassen.[1]) Dazu, glaube ich, ist Zeus hier zu gewaltig und Agamemnon zu gering. Man denke auch an den gewaltthätigen Zeus im ‚Prometheus' unsres Dichters;[2]) aber noch näher liegt, was in unserer Tragödie später derselbe Chor in schmerzlicher Wehklage ausruft: wie ein blutgieriger, blutgemästeter Dämon wütet in der That das unersättliche Verhängnis in diesem Hause, ach! durch Zeus, der an allem, auch am Schrecklichsten, Anteil hat und auch das Schlimmste ins Werk setzt![3]) Ich glaube nicht, dass Aeschylos hier, in unserem Gesange, die reinste, geläutertste Auffassung von der Macht und dem sittlichen Walten des obersten Gottes niedergelegt habe.[4])

Gerade an das Wort von der Gewaltsamkeit des göttlichen Weltregiments knüpft der Chor die Erinnerung an Aulis an, und zwar so, dass, was Agamemnon in Aulis *that,* wie eine besondere Bestätigung erscheint zu dem allgemeinen Wort.[5]) Was aber zuerst von Agamemnons Thun erwähnt wird, ist: ‚er tadelte keinen Seher, sein Fühlen und Wollen ging gleichen Lauf mit den jäh hereinstürzenden Schickungen.' Also gerade darin, dass ein Mann wie Agamemnon dem zornigen Willen der Artemis, der Absicht ihrer wilden Stürme und der entsetzlichen Deutung des Sehers sich ohne leidenschaftlichen Widerstand fügt — darin zeigt sich die *Gewaltsamkeit* der Götter. Götterhand hält also auch jenes Joch der Notwendigkeit, das er mit dem Entschlusse zur Opferung über sich nimmt.[6])

Was kann denn aber der Grund sein, weshalb Artemis so gewaltsam mit Agamemnon oder den Atriden oder auch dem achäischen Heere verfährt? eigentlich leiden sie ja alle dieselbe Not, und sie alle folgen auch derselben höheren Gewalt beim Entschluss und beim Vollzug der Opferung; und die Mutter Iphigeniens fordert denn auch später eine Strafe für das ganze Heer, weil es vernichtet habe, was es nicht sollte.[7]) Nämlich um von einer *Schuld* des Heeres oder der Atriden, die hier gebüsst würde, nach dem bisher Gesagten abzusehen, so schweigt Aeschylos auch davon, dass etwa Agamemnon früher ein Gelübde gethan hätte, er wolle das Schönste und Beste zum Opfer darbringen, was ihm zu gewisser Zeit in Haus und Hof geboren werde, und dass er nun, wie Jephthah, als Schönstes und Bestes seine Tochter habe darbringen müssen.[8]) Man könnte ferner daran denken, dass nach griechischer Denkweise ein höchstes Glück nur mit einem grossen Opfer erkauft werde —

[1]) Finsler S. 17.

[2]) Vgl. über ihn auch Ivo Bruns, Die griechischen Tragödien, S. 6 ff.

[3]) V. 1453 ff. Was παν- in Bildungen wie παναίτιος und πανεργέτης bedeuten kann, mag πανοῦργος oder πᾶν ποιεῖν lehren. Ueber die Götter als Geber des Bösen spricht Rohde, Die Religion der Griechen, S. 13.

[4]) Wie sogar Richter annimmt, S. 142.

[5]) Enger[3] zu V. 174. vgl. Wecklein, Wilamowitz, Finsler.

[6]) Siehe oben S. 7. Anders Finsler.

[7]) V. 331 ff.

[8]) Euripides Iphig. bei d. Taurern 20 f. 213; nach Stesichoros, wie Wilamowitz annimmt, Hermes XVIII 253 ff. Auch nach dieser Form der Sage würde die Opferung die furchtbare Folge einer blossen Unbesonnenheit sein.

„nur um Kampf und Not verkaufen uns die Götter alles Glück“, — also Iphigenie sei gleichsam der Einsatz, den das Schicksal von Agamemnon für den hohen Gewinn einer Eroberung Trojas fordre: ausgesprochen ist auch dieser Gedanke in der Dichtung nicht.[1])

Aufrichtig ist es also jedenfalls, wenn gesagt worden ist: Aeschylos gebe nun einmal die Ursache nicht an, warum Artemis den Atriden zürne, er halte es für das Stück nicht für nötig, die Frage nach dem Warum zu beantworten.[2]) Aufrichtig, aber nicht richtig. Einmal ist schon die Frage unrichtig gestellt: ‚warum sie *den Atriden* zürne‘; dazu, den Atriden, dem Agamemnon oder auch dem Heere zu zürnen, hätte Artemis in der That keinen ersichtlichen Grund. Anderseits aber sagt der Dichter ausdrücklich, warum — man darf vielleicht sogar sagen, *wem* sie zürne. Bei der Deutung des Adlerzeichens zu Argos sagt Kalchas: den raschbeschwingten Tieren des Vaters, den Adlern des Zeus also, sei sie missgünstig, und sie verabscheue das Mahl der Adler; und weil sie den Adlern, die ein *Opfermahl* halten von der Häsin mit den ungeborenen Jungen, missgünstig ist, beeilt sie ein *zweites Opfer,* und im Eifer, dieses zweite widernatürliche Opfer ins Werk zu setzen, schafft sie die Hemmnisse der Fahrt in Aulis. Als daher der Seher die Göttin im Namen des Heeres um Gnade bittet, ruft er sie an als die jugendliche Göttin, welche die Kätzchen gewaltiger Leuen und alle hilflosen jungen Tierchen in Feld und Wald gütig beschütze.[3]) Also die Göttin zürnt wegen einer Verletzung derjenigen Naturordnung, die unter ihrer besondern Obhut steht; die Verletzenden sind nicht die Atriden und nicht das Heer, sondern die Tiere des Vaters, des Zeus — also gegenüber Heer und Heerführern eine höhere Gewalt. Beteiligt sind die Achäer nur, sofern *in ihrer Sache* der Schaden durch die höhere Gewalt gestiftet wird, aber auf das Heer fallen die Folgen jenes göttlichen Unwillens.[4])

Unsere Juristen kennen das Recht wohl, nach welchem Artemis das Heer und seine Führer die Folgen tragen lässt. Gerade das älteste, ursprünglichste Rechtsbewusstsein der Völker erkennt die absolute Haftung für jeden Schaden an, der durch ein Unternehmen entsteht, gleichviel, ob verschuldet oder nicht, ob menschlicher Wille oder höhere Gewalt im Spiele sei. Es handelt sich also vor allem um *Ersatz* für *Schaden,* und der Ersatz braucht durchaus keine ‚Strafe‘ zu sein. Dieses uralte Recht ist zu Zeiten und auf gewissen Gebieten des Rechtslebens verdrängt worden durch den Grundsatz des römischen Rechtes „keine Strafe ohne persönliches Verschulden“: Haftung für Verschulden dritter Personen, fremder Schadenstifter ist nach römischer Anschauung ausgeschlossen, den schuldlos gestifteten Schaden hat eben der Geschädigte selber zu tragen als ein Unglück so gut wie etwa Blitzschlag. Erneuert worden ist jenes alte Recht von der modernen Rechtswissenschaft und Rechtspraxis in der Haftpflicht für gefährliche Unternehmungen und Betriebe: fremdes Verschulden, höhere Gewalt entbindet da wieder *nicht* von der Haftung, aber man redet auch da wieder nicht sowohl von Schuld und Strafe, als vielmehr von Schaden und Ersatz.[5])

Auf andre Fragen und Bedenken steht uns allerdings der Dichter nicht Rede: z. B.: wenn Zeus die Atriden nach Troja als Rächer sendet und ihnen auch die Adler schickt,

---

1) Mit diesem Gedanken habe ich selber mir bei Enger[2] zu helfen gesucht.

2) Richter S. 140.

3) V. 129—132. 134—137. 141—143.

4) Mehr liegt nicht in den Worten: μή τις ἄγα θεόθεν κνεφάσῃ προτυπὲν στόμιον μέγα Τροίας στρατωθέν, V. 128 f.

5) Ich benütze hier Darlegungen über das Schuldmoment im Rechte, welche ein hervorragender Jurist in einem öffentlichen Vortrage gegeben hat.

sollte nicht *er* für den Schaden einstehen? Vielleicht liegt auch hierin, nach menschlichen Begriffen, jene Gewaltsamkeit der Schicksalsmächte vor. — Aber erscheint nicht die Schadenschätzung unbillig, wenn für die jungen Hasen das Heer mit seiner besten Kraft und das Atridenhaus mit seinem Kinde Ersatz leisten muss? Da erinnere ich zunächst an eine *Strafe,* die uns wohl als unbillig, unserem Chore aber als billig erscheint: Berghirten haben Lämmergeiern ihre Jungen aus dem Neste genommen, und auf den Klageruf der beraubten Tiere sendet Zeus den Uebertretern die bluträchende und blutig rächende Erinye![1])

Unbilliger *Ersatz* ist es, wenn das achäische Heer vor Troja so schwer geschlagen wird für das, ‚was seine Könige rasen', oder wenn Troja untergeht, weil es für die Priamiden haftet.[2]) Doch gerade auch die Artemissage in Attika, die mit der Opferung Iphigeniens Beziehungen hat, kennt den Ersatz ohne persönliches Verschulden und kennt ihn in einem Umfang, welcher nach unseren Begriffen alles billige Mass überschreitet. Im heiligen Bezirk der Artemis zu Brauron war eine Bärin erschlagen worden; weil das im Gebiete der Athener geschehen war, verlangte Artemis, es sollten dafür alle vornehmen jungen Mädchen der Athener ihr geopfert werden. Eine Anerkennung dieser furchtbaren Ersatzpflicht war später noch die Sitte, dass solche Mädchen unter dem Namen Bärinnen, in braungelbem Safrankleid, je bis zum nächsten Feste dem Dienst der Artemis zu Brauron geweiht waren; dagegen wurde dann statt des Menschenopfers das im Lande sonst übliche Opfer einer Ziege dargebracht.[3])

Nicht einwenden darf man, gerade Aeschylos werde eine solche unbillige Gerechtigkeit der Götter nicht darstellen: man würde damit, wie es freilich in diesen Fragen gern geschieht, zur Voraussetzung machen, was erst erwiesen werden sollte. Ohne Voraussetzung gesprochen, sind die Götter hier gewaltsam, und der Grund zur Gewaltsamkeit der Göttin ist der Anspruch auf Ersatz für unverschuldeten Schaden. Hier hören wir auch nichts von einem Fluchgeiste des Atridengeschlechtes oder von einer Gottheit, welche den Agamemnon für irgend eine alte Schuld seines Hauses ins Verderben führen wollte und deshalb den Entschluss zu einer frevelhaften That auch in ihm selber entstehen liesse.[4]) Alles scheint hier Unfreiheit, Unverantwortlichkeit auf menschlicher Seite — auf göttlicher Seite fast Zufall und Willkür.

II. Die Schuld im Verlauf des Stückes.

Es fragt sich, wie die Opferung Iphigeniens und das Schicksal der Atriden *im weitern Verlauf der Handlung* sich darstellen.

Da, wo die Königin Klytämnestra den Landesältesten eröffnet, Troja sei in den Händen der Achäer, redet sie auch andeutungsvoll von ihrer Rache. ‚Wenn ein Heer im Felde vielleicht schon vor dem Siege *etwas zerstört hat, was es nicht durfte,* dann kann noch die Heimfahrt ihm Unheil bringen, und sollte es glücklich heim kommen, *weil es den*

[1]) V. 49—59.
[2]) V. 689—695; siehe oben S. 8.
[3]) Vgl. Wernicke in Pauly-Wissowa's Realencyclopädie s. v. ἀρκτεία.
[4]) Rohde S. 521.

Göttern gegenüber ohne Schuld ist, dann müsste noch daheim ein unerwartetes Unheil eintreffen.'[1]) Nach Klytämnestras Sinn hat das achäische Heer wirklich schon vor der Zerstörung Trojas etwas zerstört, was es nicht durfte, das Leben ihrer Tochter. Die Rächerin selber aber nimmt den Fall als möglich an, dass vor den Göttern die Opferung Iphigeniens keine Versündigung sei — mit Recht, wenn die Göttin Artemis das Opfer erzwungen hat.

Im zweiten Chorliede kommt über die Aeltesten von Argos ein unheimliches Vorgefühl davon, dass den Atriden ein schweres Unheil drohe. Aber als Ursachen schweben das grollende Leid der Bürgerschaft um die vielen gefallenen Krieger und der übermässige Ruhm der Heerführer vor: an Iphigenie denkt der Chor nicht.[2])

Als ein Herold Agamemnons die Ankunft des Königs meldet, wird ihm von den Aeltesten das Geheimnis entrissen: einzig das Schiff Agamemnons sei bis jetzt heimgekehrt, die ganze übrige Flotte sei unterwegs vernichtet oder zerstreut worden, auch Menelaos sei verschwunden. Dass es ein Rachezorn der Götter sei, der das heimkehrende Heer überfallen, glauben Herold und Aelteste; aber an Aulis und Iphigenie wird nirgends erinnert.[3]) Und auch im nachfolgenden Chorliede wird zwar mit zornigem Schmerz des Unheils gedacht, das mit dem troischen Kriege auch über Argos gekommen sei, aber jenes Unheil hat *Helena* gebracht, und an die That Agamemnons in Aulis erinnert wiederum nichts.[4])

Agamemnon kehrt in die Burg seiner Väter zurück. Was er spricht und thut, ist Dankbarkeit und Ehrerbietung gegen die Götter, fromme Schicksalsvorsicht, ruhige Würde gegenüber den Landesältesten, gelassene Selbstbeherrschung gegenüber der versucherischen Ueberschwänglichkeit seiner Gemahlin, Güte gegen seine Sklavin: das thut und spricht weder ein schuldbewusster Kindesmörder noch ein ruhmgekrönter Ehrsüchtiger.[5])

Man hat hier die Freudigkeit des Siegers und des Heimkehrenden an Agamemnon vermisst.[6]) Dabei vergisst oder unterschätzt man, was er seit der Freude des Sieges eben in diesen letzten Tagen erlebt hat, den Sturm und seine Folgen. Ueberhaupt, dünkt mich, gehen wir gerne mit erstaunlicher Leichtherzigkeit über dieses furchtbare Landesunglück hinweg und verstehen deswegen weder die aufgeregte und stellenweise forcierte ‚Freudigkeit' des Herolds noch den königlichen Ernst Agamemnons. Natürlich, wenn der Dramaturg Aeschylos die Erzählung des Herolds vom Unglück der Flotte und des Menelaos nur deshalb hier, im ersten Stücke der Tetralogie, eingeschaltet hätte, weil nachher im vierten Stück ein lustiges Abenteuer des irrfahrenden Menelaos dargestellt werden soll — dann hätte der Dichter die Sache hier auch nicht tragisch genommen. Aber was sollte man dann überhaupt noch tragisch nehmen? und was für ein komisch ungeschickter Dramaturg wäre das![7]) —

[1]) V. 331—337, nach den überlieferten Worten und ihrer Reihenfolge; vgl. meine Bemerkungen bei Enger[3]. In dem Gedankenzusammenhang ‚wenn die Achäer bei der Zerstörung der Stadt die Heiligtümer schonen, werden die Eroberer wohl nicht wieder erobert werden; aber dass nur nicht *vorher* ein Verlangen . . .' muss πρότερον bedeuten: *vor der Zerstörung* der Stadt. ἐμπίπτῃ ist wohl iteratives, verallgemeinerndes Präsens.

[2]) V. 441—444. Schneidewin's Meinung, es sei auch an Iphigenie gedacht, wird durch keine Andeutung im Texte unterstützt, durch den Zusammenhang eher widerlegt.

[3]) V. 600—663.

[4]) V. 664—755. Es wird später noch vom Zusammenhang dieses Liedes mit der Handlung die Rede sein.

[5]) V. 783 ff. Psychologisch widerspruchsvoll ist die Auffassung von Agamemnons Auftreten bei Keck, Einl. 33 f., Wecklein, Einl. z. Orestie S. 20. 25.

[6]) Keck a. O. Karl Frey, Aeschylus-Studien (1879) S. 58. 60.

[7]) Vgl. meine Erklärungen bei Enger[3] zur Herold- und zur Agamemnonscene und den Rückblick S. 146. 7. — Als lediglich episodenhaft, durch die Beziehung auf das Satyrdrama Proteus motiviert wird die Sturmerzählung gefasst von Enger (in den früheren Auflagen), Wilamowitz (Euripides Herakles[1] I 89, 54), Richter (S. 55. 56); theilweise richtig Keck (Einl. S. 31 f.), Finsler (S. 21), Wecklein (Anmerkung zu V. 479 f. W.).

Aber Agamemnon selber ist soweit entfernt, den Grund des gottverhängten Landesunglücks in seiner persönlichen Schuld zu finden, dass er in öffentlicher Volksversammlung die Sühnung der Götter beraten und Schuldige aus dem Volke strafen will.[1])

Dagegen kommt allerdings dem Chor eine Erinnerung an Aulis im nachfolgenden Chorliede. Gerade seit der Zeit, wo das nach Ilion stolz ausfahrende Heer auf den Dünen von Aulis seine frischeste Kraft verlor, ist über die Volksältesten immer wieder eine unsagbare Angst gekommen vor einem Unheil, das kommen und insbesondere Agamemnon treffen sollte, und jetzt tönt in ihrem Innern ein weissagender, sinnverwirrender Gesang, dessen Muse die Erinye ist, und sie sehen im Geiste das Blut eines Mannes auf die Erde stürzen.[2]) Genannt wird Iphigenie auch hier nicht, wohl aber die Hemmung der Fahrt, und wenn seit damals gerade die innere Erinyenstimme tönt und blutiges Unheil weissagt, so muss dieses Unheil die Rache sein für das in Aulis vergossene Kindesblut, ein blutiger Tod Agamemnons, welcher hier mit furchtbarer Stärke des Empfindens, aber ohne bestimmtere Vorstellungen geahnt wird.

Spricht denn nun der Chor hier von der Schuld, welche Agamemnon durch seinen Tod sühne?[3]) Schon Kalchas hat in Argos befürchtet, dass ein Opfer der Artemis hervorrufen werde ‚Streit und Rachezorn zur Sühne für ein Kind, im Hause listig waltend und furchtlos selbst gegen Mannesstärke sich erhebend'.[4]) Und der Chor hat, schon im ersten Chorlied, jenen Wahnsinn Agamemnons als Anfang schwerer Schickungen bezeichnet und hat nach seiner Erzählung von der That des Atriden und des Heeres es sich in banger Erwartung gestanden: da das Opfer der Artemis wirklich stattgefunden, müsse nun die Verkündigung des Kalchas auch in ihrem zweiten Teile irgendwie sich erfüllen.[5]) Und dann hat Klytämnestra unerwartetes Verderben für die, welche ihr Kind getötet, vorausgesagt für den Fall, dass das Heer den Göttern gegenüber ohne Schuld sei.[6]) Also soviel ist uns schon bisher klar gesagt: Rache für Iphigenie bedroht die Atriden oder Agamemnon in ihrem Hause. Etwas anderes als Rache weiss oder ahnt aber der Chor auch hier nicht: dass die Angst jetzt ganz besonders dem Agamemnon gilt, ist natürlich, da dieser soeben allein heimgekehrt und von Klytämnestra so seltsam empfangen worden ist; aber Rache ist auch hier keine Sühne für eine Schuld.

Freilich lässt man den Chor hier auch sagen: ‚meine Angst für Agamemnon entspringt dem *Rechtsgefühl*, insofern das von Agamemnon vergossene Blut Iphigeniens unersetzlich ist'.[7]) Da hätten wir allerdings eine Art Schuld. Aber fürs erste: der Ausdruck des Chores, dass in seiner ahnungsvollen Angst das Herz ihm, Erfüllung kündend, in Wirbeln *bis dicht an die Stätte der gerechten Vernunft* kreise, kann mindestens ebenso gut bedeuten: die wilde Aufregung der Herzensangst drohe ihm die Klarheit der Besinnung zu rauben und sogar sein Rechtsgefühl in der Tiefe der Brust irre zu machen: so übermächtig sei die Ahnung.[8]) Und zweitens: das *dunkle* Blut eines Menschen, das, einmal *zur Erde*

[1]) V. 817—823.
[2]) V. 948—999.
[3]) So Wecklein, zu V. 966 W.
[4]) V. 143—146.
[5]) V. 238—247.
[6]) V. 335—337.
[7]) Wecklein a. a. O. und zu V. 984 ff. 1005 W.
[8]) V. 966—969 nach der bei Enger[3] gegebenen Erklärung σπλάγχνα δ'οὔτοι ματάζει, πρὸς ἐνδίκοις φρεσὶν τελεσφόροις δίναις κυκλούμενον κέαρ; den Ausdruck τελεσφόροις habe ich hier anders gefasst als dort. Weckleins Deutung, wonach das Rechtsgefühl ein Rennwagen, das Herz das wirbelnde Rad daran ist, giebt verwirrende Vorstellungen.

gestürzt, von keinem Zauberspruch zurückgerufen wird, erinnert an sich schon eher an das Blut eines *Mannes* und an einen *Mord,* als an das junge Blut eines Mädchens oder Kindes und an ein Opfer, bei dem das Blut eben nicht zur Erde fallen soll.[1]) Jedenfalls aber wird dadurch, dass die Toten nicht zurückkommen, noch keine *Schuld* begründet, höchstens Schadenersatzpflicht.

Vielleicht findet man die Voraussetzung einer Schuld darin, dass der Chor seine Unheilsahnung eine Klageweise im Geiste der Erinye nennt; Erinyen sind ja göttliche Rächerinnen, also doch wohl für menschliche Schuld — uns klingen dabei Schillers Worte vom Erinyengesang in der Erinnerung an; und Erinyen rächen insbesondere vergossenes Verwandtenblut. Allein sie wollen es ohne Rücksicht auf die Beweggründe, auf die persönliche Schuld rächen: hetzen sie doch auch Orestes, der von Apollon gezwungen worden ist, die Mutter zu töten und der von Apollon und Athene als schuldlos geschützt wird. Auch auf den Heerkönig, in dessen Sache viel eigenes Volk getötet worden ist, lauern die Erinyen, und wenn er im Glücke sich vermisst, dann stürzen sie ihn — also schon das vergossene Blut lockt zwar die Dämonen auf die Fährte des Königs, aber es giebt ihnen noch nicht das Recht, ihn zu strafen, wenn sonst keine Schuld vorliegt.[2]) Angenommen also, der Chor denke an die Erinye als Rächerin für das Blut der Tochter, so vertritt sie ihm deswegen doch nicht notwendig das Recht sühnender Strafe und die sittliche Gerechtigkeit — vielleicht nur die Forderung eines alten Naturgesetzes, vielleicht auch nur bildlich die längst gefürchtete Rache Klytämnestras.

Zur Gewissheit müsste uns eigentlich die wissende Seherin des Gottes Apollon helfen, Kassandra. Sie ist als Kriegsgefangene mit Agamemnon nach Argos gekommen, hat aber allen Bemühungen, sie in den Palast der Atriden zu führen, bisher widerstanden. Und nun offenbart sie den Landesältesten in furchtbaren Visionen, dass Agamemnon von seinem Weibe im Bade erschlagen werden soll, und um die Wahrheit dieser Enthüllung zu beglaubigen, offenbart sie, *warum* Agamemnon erschlagen werden solle. Einst brach nämlich in diesem Hause ein Bruder die Ehe des andern, und seitdem haust in diesen Hallen ein Schwarm von rächenden Dämonen, Erinyen, fortgezeugt mit dem Blute des Geschlechtes, jene That verfluchend, die rächende Verblendung segnend, bluttrunken, toll und frech. Und wiederum wurden in diesem Hause Kinder vom eigenen Ohm geschlachtet und ihr Fleisch dem eigenen Vater zur Speise gegeben: dort an der Schwelle des Hauses sitzen auf Rache wartend die unheimlichen Geistergestalten der Kinder. Daher, von diesem alten Verhängnis des Hauses her, kommt es, dass jetzt ein unwehrhafter Mann Rache gegen den Helden Agamemnon plant und der Held ahnungslos von seinem triumphierenden Weibe ermordet werden soll.[3])

Kein Wort von Iphigenie, von einer Schuld Agamemnons! Vielmehr: Agamemnon soll fallen unter dem Fluch, der seit jenem Ehebruch des Thyestes auf diesem *Geschlechte* liegt, und als Opfer der Rache, welche Aegisthos für seinen Vater Thyestes und seine geschlachteten Brüder nach dem Verhängnis üben will am *Sohne* des Schlächters. Kennt Apollon der Gott der Klarheit die Opferung Iphigeniens nicht? oder verschweigt der Gott

[1]) Dass ἀνδρὸς zunächst von einem *Manne* verstanden werden wird, soll nicht betont werden. Das Haus der Atriden wird ein πεδορραντήριον genannt, 1057, wohl gerade deshalb, weil dort gemordet und nicht nur geopfert wird.

[2]) V. 445 ff.

[3]) V. 1149—1162. 1179—1206.

der Wahrheit seiner Prophetin die Schuld Agamemnons? Oder vielmehr: warum lässt der Dichter hier Gott und Prophetin von Iphigenie schweigen?

Es sind mehrere Gründe genannt worden. Einmal: Visionen pflegten durch die Eindrücke der augenblicklichen Umgebung bedingt zu sein; was aber in Aulis vorgegangen, liege dem Schauplatz vor dem Atridenhause in Argos zu fern.[1]) Ich meine: sonst pflege gerade dem Visionären die ganze Weite der Welten und Zeiten, in gewissen Zusammenhängen mit dem nächsten Anreiz, offen zu stehen, und der Gott könnte, glaube ich, im Zusammenhang mit den Gräueln des Atridenhauses auch das Opfer zu Aulis seine Seherin schauen lassen, wenn er nur wollte, oder wenn der Dichter wollte. Und so gut wie der Ort, könnten auch die Personen am Orte die Gesichte bedingen: Kassandras ganzes Interesse ist auf die Person Agamemnons gerichtet: warum ruft seine Person nicht das Bild derjenigen That seines Lebens hervor, welche ihn hier, wie man sagt, zum Untergange treibt? — Ein zweiter Grund soll sein: Kassandra erkenne als Partei eine Schuld Agamemnons natürlich nicht an.[2]) Ich konstatiere: sie erkennt keine Schuld an! Und zwar thut sie es mit Berufung auf die Wahrheit ihrer Seherkunst und auf Apollon;[3]) also erkennt auch der Gott hier keine Schuld an; also, sage ich, der Dichter, der hier den Gott der wahren Weissagung durch seine Prophetin zu uns reden lässt, erkennt hier keine Schuld Agamemnons an: jedenfalls kann der Dichter von uns schwachen, mitleidigen Sterblichen nicht erwarten, dass wir weniger Partei seien als Gott und Seher.

Um so weniger kann er das, weil er gerade hier uns in Kassandras Gestalt und Schicksal ein Bild des Leidens zeigt, vor welchem alle strengen Gedanken an Schuld und Strafe hinschmelzen wollen. Kassandra hatte einst dem Gotte Apollon, als er ihr schon die Gabe der Weissagung verliehen hatte, auf sein ungestümes Werben ihre Gunst zugesagt und hielt dann ihre Zusage nicht. Und seitdem hat sie geweissagt, ohne Glauben zu finden, hat, mit Apollons Stab und Kranz und Sehergewand angethan, ihrem Volke den Untergang verkünden müssen und sich dafür von allem Volk, auch von den Ihrigen, müssen verhöhnen lassen, hat in den Gluten prophetischer Ekstasen Herzblut und Jugendblüte verzehrt. Eben jetzt in Argos rang sie wieder schmerzvoll mit der Gewalt des Gottes, schaute sie entsetzliche Gesichte und mühte sie sich, für die Wahrheit ihrer Verkündigung Glauben zu finden. Und jetzt soll sie über die Schwelle treten, wo vorhin die Erscheinungen der blutigen Kinder sassen, in das Haus eintreten, aus dessen Pforte Blutgeruch und Gräberdunst ihr entgegenschlägt, zum Hackblock gehn, der von ihrem Blut heiss werden soll. Das ist das *Schicksal* der edlen Priamostochter, und ihre persönliche *Schuld* ist, dass sie ihre jungfräuliche Reinheit sogar vor einem Gott wahrte.

Die griechische Göttersage ist nicht konsequent in der Beurteilung solchen Widerstandes gegenüber göttlichem Willen:[4]) für uns fragt es sich hier nur, ob *der Dichter* Kassandra als schuldig oder als schuldlos leidend darstelle. Man hat geantwortet: schuldig; denn mit Unglauben und Verhöhnung sei sie bestraft worden für die Täuschung des Gottes; mit Sklaverei büsse sie die gemeinsame Schuld ihres Volkes; und endlich werde sie durch ihren Untergang im Atridenhause zum zweiten Mal für jene Täuschung des Gottes

---

[1]) Enger[2], Einl. S. 25.

[2]) Enger a. O. Finsler S. 25. Dagegen Richter S. 169 f.

[3]) V. 1143 ff. 1159 ff. 1167. 1180. 1204 ff.

[4]) Wernicke bei Pauly-Wissowa s. v. Artemis Sp. 1352.

bestraft.[1]) Mich dünkt, diese zweite Strafe für etwas, das schon schwer gebüsst worden, sei nicht sowohl göttlich als unmenschlich; sodann sei, nach ihrem Lebensschicksale, Kassandra am wenigsten beteiligt an der gemeinsamen Schuld der Troer und der Priamiden, und beim Dichter erscheine die Sklaverei Kassandras zwar als Folge, aber nicht als Strafe jener allgemeinen Schuld; endlich darf man, meine ich, den Wortbruch der reinen Jungfrau nicht ohne weiteres als Schuld und auch den Grimm und das Verhängnis des Gottes nicht unbesehen als Strafe auffassen[2]) — Schuld und Strafe im üblichen menschlich-sittlichen und rechtlichen Sinn genommen; die Götter üben auch Rache im menschlichen Sinn des Wortes oder sie nehmen den Ersatz für eine Schmälerung ihrer Eigentumsansprüche auch da, wo der Schädigende kein Unrecht thut:[3]) Kassandra selber jedenfalls ist sich keiner Schuld bewusst, durch welche ein Schicksal wie ihr gegenwärtiges gerechtfertigt würde: unverhohlen spricht sich vielmehr ihr Gefühl aus, dass die Götter an ihr eine grausame Rache üben.[4])

Man hat etwa auch zugegeben, Kassandra leide ohne Schuld, aber man hat hinzugefügt: das sei für unsere dramatische Handlung kein Widerspruch gegen die Gerechtigkeit des Verhältnisses zwischen Schuld und Leiden, weil eben Kassandra nur Nebenperson sei.[5]) Aber ein wesentliches Element aller Gerechtigkeit ist doch Gleichheit: hier würde Gerechtigkeit mit Ungleichheit geübt. Auch hat Kassandras Anteil an der dramatischen Handlung schon äusserlich einen solchen Umfang,[6]) dramatisch-technisch eine so bedeutsame Stelle, nämlich gerade vor der Entscheidung über Agamemnons Tod, und in der sympathischen Wirkung auf uns Zuschauer anerkanntermassen eine so ausserordentliche Kraft, dass der Dichter bei der Abwägung von Haupt- und Nebenwirkungen sich gröblich geirrt haben müsste.

Eben deshalb möchte ich auch gegen *die* Auffassung der Kassandraszene protestieren, als sei diese lediglich eine Episode, weder durch das bisherige bedingt, noch zum Verständnis des folgenden nötig.[7]) Ja, wenn wir das bisherige und das folgende mit vollkommener Sicherheit verständen! Dann müsste man sich vielleicht entschliessen, dem Dichter nicht etwa bloss eine ‚Abweichung von der strengen Kunstform' — vielleicht gab es eine Kunstform in diesem Sinne für Aeschylos nicht —, sondern vielmehr einen bedenklichen Mangel an Sinn für Mass und Ordnung, für Einheit der Handlung und Steigerung der Wirkung vorzuwerfen.[8]) Vorläufig müssen wir uns bescheiden, das Problem so zu stellen: wie muss die Kassandraszene die Aufnahme und Wirkung der folgenden Szenen bedingen? und wie können wir die Handlung der Prophetin mit der bisherigen Handlung und ihrem Verständnis vereinigen?

Es giebt auch eine Einheit des Kontrastes, und etwas der Art ist hier angenommen worden. In der Handlung bisher, sagt man, hat nach der persönlichen Auffassung des Dichters der freie Wille und damit die sittliche Verantwortlichkeit gegolten: danach hat Agamemnon zu Aulis gesündigt, und seine persönliche Schuld soll er büssen; dagegen ver-

[1]) Enger², Einl. S. 23.

[2]) V. 1176 fragt der Chor: πῶς δῆτ' ἄνατος ἦσθα Λοξίου κότῳ;

[3]) Vgl. oben S. 12 f.

[4]) V. 1229 ff. 1234 ff. 1255. 1287 ff., dazu die Bemerkungen bei Enger².

[5]) Günther, Grundzüge S. 111. Dagegen Richter S. 13 f. 171 f.

[6]) Fast ein Fünftel des Stückes fällt auf die Szenen zwischen Kassandra und Klytämnestra oder Chor, und vorher hat schon die stumme, regungslose Leidensgestalt der Seherin auf dem Wagen Agamemnons Phantasie und Gemüt des Zuschauers miterfüllt.

[7]) So die Auffassung Richters S. 172. Anders, aber in der Hauptsache meines Erachtens ebenfalls unrichtig Keck (Einl. S. 38 f.), Enger² (Einl. S. 23), Frey (Aeschylus-Studien 1879, S. 60).

[8]) Aristoteles Poetik K. 7. 8.

tritt Kassandra in ihren Offenbarungen den entgegengesetzten Standpunkt, den einer unerbittlichen Notwendigkeit, wonach der Sohn, ohne eigene Schuld, für die Sünden der Väter büsst, und von diesem Standpunkt Kassandras aus ist die Opferung Iphigeniens eben nur selbstverständliche Folge des Frevels, den Agamemnons Vater Atreus an den Kindern des Bruders begangen hat, und so nennt denn auch Kassandra als Ursache für Agamemnons bevorstehenden Tod nicht das Opfer zu Aulis, sondern das Mahl des Thyestes am Tisch des Atreus. [1])

Die Kontrastwirkungen bei Aeschylos in Ehren, und alle Achtung vor dem Rechte des Dramatikers, seine Personen als dramatische Charaktere genau das Gegenteil von dem sagen zu lassen, was er für *seine* Person etwa sagen würde — aber der Dramatiker möge sich überlegen, wen und wie und wo er so reden lasse, wenn ihm an seiner eigenen Auffassung und ihrem Eindruck auf den Hörer irgendwie gelegen ist. Hier, an dieser Stelle der Handlung, aus dem Munde der Seherin Apollons, mit überwältigender Kraft der Erscheinung und des Wortes, des Leidens und der Leidenschaft ausgesprochen, würde dieser Fatalismus Kassandras alle jene sittlich-religiösen Vorstellungen von Schuld und Strafe spurlos auswischen — nicht bloss bei den Aeltesten von Argos, sondern auch bei den Zuschauern, und dies um so sicherer, als Kassandras eigenes Lebensschicksal sich vor unseren Augen eben mit jener unerbittlichen Notwendigkeit eines Fatums vollzieht.

Wagen wir es, statt mit der Einheit des Kontrastes, doch lieber mit der Einheit folgerichtiger Fortführung und Steigerung. Warum fordert man eigentlich, dass Kassandra hier von der Opferung Iphigeniens rede? Weil man die Opferung als Schuld und damit als sittliche Ursache von Agamemnons Tod ansieht und nun diese Ursache in einen Widerspruch geraten sieht mit der von der Seherin offenbarten. Wenn nun aber Agamemnons That bisher schon als Leiden und als eine erste Schädigung durch höhere Gewalt erschienen ist, so ist es nur folgerichtig, dass sie hier nicht auf einmal als *Ursache* des Leidens genannt wird. Ursache ist sie für die Rachbegier Klytämnestras; aber diese Rachbegier wird, wie Kassandras Visionen und Urteil bezeugen, von Gott und Schicksal nicht als berechtigt anerkannt und würde auch, wie wir früher gesehen, für sich allein den Untergang Agamemnons nicht herbeiführen müssen. [2]) Aber eine andere Notwendigkeit liegt vor, und ich glaube, es sei *Zweck und Wirkung der Kassandraszene,* gerade hier, an dieser Stelle der Handlung, mit höchster Energie diese Notwendigkeit darzustellen.

Man vergegenwärtige sich die Situation. Da sind auf der königlichen Burg die Aeltesten des Volkes versammelt, treue Unterthanen ihres Königsgeschlechtes, immer sonst bereit für ihren König zu kämpfen, ritterliche Männer mit dem Schwert an der Seite, seit langer Zeit der Königin wegen ihrer Untreue zürnend und oft schon von Angst ergriffen vor einer Rache dieser Frau: vor diese Männer tritt eine Prophetin und enthüllt ihnen: ja, jetzt will drinnen im Hause das Weib, nach dem Plane ihres Buhlen, den Gatten im Bad erschlagen. Und zwar soll er ermordet werden unschuldig und ahnungslos, dagegen sind es zwei hinterlistige Verräter und entsetzliche Frevler, die ihn morden wollen. — Was liegt in dieser Lage einerseits für eine wahre Wucht von Antrieben! für die Männer von Argos Antriebe, den Ahnungslosen zu retten, und für uns Zuschauer Antriebe, ihn gerettet zu wünschen. Sind doch wir Zuschauer vorhin, als die Prophetin der bis dahin

[1]) So Keck S. 39 f.; ähnlich Finsler S. 25 f.; dagegen Richter S. 169 ff.; indem Richter jeden Zusammenhang der Kassandraszene nach vorn und hinten aufgiebt, vermeidet er allerdings den Kontrast, aber nicht den Widerspruch: er hat in der Parodos den Dichter eine Schuld als Ursache von strafendem Leid konstruieren lassen und lässt ihn diese hier ignorieren.

[2]) Siehe oben S. 9 f.

siegreichen Königin den ersten Widerstand mit Erfolg leistete, sicherlich von Erwartungen einer wunderbar neuen Wendung, von unbestimmten Vorstellungen eines helfenden oder hemmenden höheren Eingreifens erfüllt worden.

Aber auf der andern Seite nun die immer mächtiger sich aufdrängende Vorstellung: die Götter selber sind es, die Agamemnon so vernichten wollen, er ist einem Verhängnis seines Geschlechtes verfallen, im Dienste dieses Verhängnisses steht die Rache des Nebenbuhlers, und das rachsüchtige Weib selber ist nur Werkzeug jener Fluchgeister, die im Hause vom Vater her wohnen — also keine Möglichkeit der Rettung oder einer andern Wendung mehr, vielmehr gerade jetzt unabwendliche Notwendigkeit des Untergangs, durch die Götter beschworen und offenbart, durch Person und Schicksal der Prophetin besiegelt. —

Ich fasse aus *den folgenden Szenen* kürzer zusammen, was uns hier angeht.

In der Nachwirkung dessen, was die Seherin offenbart hat, drängt sich den Aeltesten die Frage auf: wenn denn Agamemnon das vergossene Blut früherer Menschen zurückbezahlen müsse, ob dann nicht sogar der gesegnetste Mensch schon geboren sein könne zu unheilvollem Lebensschicksal? Agamemnon also ein gottgesegneter Mann, aber durch die Geburt zu schwerer Schickung bestimmt, nämlich als Sohn des Atreus bestimmt, für dessen Blutthat an den Thyesteskindern zu büssen, die doch vor seiner eigenen Zeit, oder der Zeit seiner Verantwortlichkeit, geschehen ist! [1])

Klytämnestra tritt vor die Aeltesten als Mörderin ihres Gatten und nimmt die Verantwortung für die That mit unheimlicher Offenheit und Festigkeit auf sich. Kein Zweifel, dass nach *ihren* Worten der Tod Agamemnons die verdiente, gerechte Strafe ist für eine Schuld an Iphigenie.[2]) Ich glaube sogar, es sei so Klytämnestras Ueberzeugung; ist doch auch Eurydike, die Gattin Kreons, überzeugt, ihr Gatte Kreon sei der Mörder nicht bloss Hämons, sondern auch seines andern Sohnes Megareus.[3]) Aber den Aeltesten von Argos ist Klytämnestras Offenheit frecher Trotz, ihre That verübt wie unter bösem, sinnverrückendem Zauber, ihre Geistesstärke Wahnwitz. Dagegen ist ihnen Agamemnon der freundlich gesinnte Hüter von Argos, die vollkommene, unvergessliche Heldenseele; dass er mit Hilfe des unabwaschbaren Blutes eines eigenen Kindes der Rache der Mutter anheimgegeben worden ist, ist ihnen ein Triumph Helenas und des Dämons, der schon damals, mit Helena, ins Atridenhaus kam; es ist für sie nun einmal der Wille des Zeus, dass im Atridenhause alle diese Thaten geschehen sind; ein ruheloser Dämon, der den Kindermord des Atreus jetzt am Sohne rächt, hat den Sohn einst zu seinem Entsetzen gezwungen, sein Kind zu töten: das ererbte Vaterblut, an welchem der Fluch haftete, macht den Sohn unschuldig. Darum hat denn auch der edle Herzog der Argeier nicht diesen schmachvollen Untergang verdient, sondern einen ehrenvollen Tod auf dem Schlachtfelde: Heldenehren gebühren dem grossen Helden noch im Tode und Thränen herzlichen Leides seiner göttlichen Seele.[4]) Kein Zweifel wiederum, dass die Aeltesten hier aus dem innersten Gefühl ihres Herzens reden

---

[1]) V. 1296—1307. Auf Iphigenie lässt sich προτέρων nicht beziehen.

[2]) V. 1360—1363. 1380—1386. 1399—1401. 1492b—1500. 1520—1530.

[3]) Soph. Antig. 1301—1305. 1312—1313.

[4]) Partien des Chores von V. 1364 bis 1519b. — Die Stelle δι' αἷμ' ἄνιπτον 1431 E. hat Wilamowitz und nach ihm Schneidewin-Hense auf die Ermordung Agamemnons selber, statt auf Iphigenie, bezogen. Aber auch bei der oben angenommenen Beziehung auf Iphigenie (an welche Klytämnestra den Chor schon dreimal vorher erinnert hat und an welche wir auch wegen der Worte Agamemnons V. 199f. denken können) — auch so wird die Opferung nicht als Schuld des Vaters, sondern gleichsam als Durchgang, Vermittlung für das verhängnisvolle Wirken Helenas bezeichnet; vgl. διά mit Accusativ in der Odyssee.

und dass sie, nach diesem innersten Gefühl, das Los Agamemnons als unverdient, also menschlich gesprochen als ungerecht empfinden. Auf welcher Seite, auf der Klytämnestras oder der des Chores, wird das Gefühl des Zuschauers sein?

Auf sein heiliges Recht gegenüber Agamemnon beruft sich auch Aegisthos, als er, nach der Mordthat Klytämnestras, vor den Landesältesten erscheint. Dabei stimmt er in zwei Behauptungen mit den Offenbarungen Kassandras überein: darin, dass der Atride infolge der That seines Vaters Atreus und der Verfluchung des Geschlechtes durch Thyestes gefallen sei, und darin, dass Er, der Thyestide, den Plan zum Morde gefasst und listig gefördert habe und dann durch das Weib habe ausführen lassen.[1]) Also darin dürfen wir ihm glauben; der Mann selber mag sogar wirklich an sein Recht glauben und daran, dass die Götter ihm zu seinem Rechte geholfen haben.

Aber wider Willen macht Aegisthos so, im Bunde mit Kassandra, die Stellung Klytämnestras vollends schwach: *ihre* That erscheint erst recht nicht mehr als unmittelbare, gleichsam notwendige Folge des Kindesopfers; wäre nicht Aegisthos gewesen, so hätte der von Kalchas einst befürchtete Rachezorn des Weibes mit Gottes gnädigem Willen — wie der Chor hoffte — noch anders sich wenden lassen.[2]) Jedenfalls, wenn es der Frevel des Vaters ist, für welchen der Sohn zahlt, so bezahlt dieser nicht seine eigene Schuld.

Sodann wird das Recht des Aegisthos von den Aeltesten energisch bestritten. Und der Eindruck dieses Kampfes zwischen Chor und Aegisthos kann beim Zuschauer kaum ein andrer sein als der: Agamemnon gehe nicht für *eigene* Schuld unter, und wenn denn seines Vaters Atreus Schuld vom Schicksal an ihm gerächt werde, so nehme das Schicksal seine Rache durch einen selbstsüchtigen, rachsüchtigen, hinterlistigen, ehebrecherischen, tyrannischen Mann: — ist dieses Werkzeug geeignet, der Rache des Schicksals den Charakter erhabener Gerechtigkeit zu verleihen? Kassandra jedenfalls hat für sich anders empfunden: ehe sie zum Tode ging, nahm sie Helios zum Zeugen für das Unbegreifliche, dass Götter zusammen mit gemeinen Mördern an ihr, der wehrlosen Sklavin, Rache nehmen.[3])

Aber vielleicht wird doch durch das letzte Wort des Stückes die Idee der Gerechtigkeit noch in ein helles Licht gestellt? Am letzten Ende treten Klytämnestra und Aegisthos in die Pforte der Königsburg zu Argos, um von nun an zusammen zu regieren — er, den die Unterthanen als feige Memme verachtet und als flügelspreizenden Hahn neben der Henne gehöhnt haben, er, der Schänder des Hauses, er, der Argos mit Blutschuld belastet und die Landesgötter besudelt hat, er, der lauernde Wolf, wie ihn Kassandra im Vergleich zum edlen Löwen Agamemnon nannte; und Klytämnestra, die Gattenmörderin, eben noch mit der Axt in der Hand, mit zwei Leichen zu ihren Füssen, sie, die den spritzenden Blutregen beim Morde so wonnig spürte wie die junge Saat den Frühlingsregen, wie sie selber sagte; die Skylla und gräuliche Schlange und Hadesmutter, wie sie der Seherin erschien. ‚Ich und du', spricht sie zu Aegisthos, und damit schliesst die Handlung, ‚ich und du werden als Herren des Königshauses glücklich wenden, was diese Männer in ohnmächtigem Wutgebell reden.' Und diese Männer, die edlen Aeltesten von Argos, müssen es ohnmächtig leiden: sie haben beiden Mördern mit Steinigung durch das Volk gedroht, haben den Gedanken, ein Aegisthos könne Tyrann des freien Argos werden, mit Hohn zurückgewiesen, haben gegen den Mann kampffreudig das Schwert gezogen — aber vor Klytämnestras gelassen-

---

[1]) V. 1549—1583. 1608—9. Man vergleiche mit V. 1575—76 die Worte Kassandras 1188.

[2]) V. 245 ff.

[3]) V. 1288—1291 nach der Ueberlieferung und der bei Enger[2] gegebenen Erklärung.

ernster Mahnung kehren ihre Schwerter in die Scheide zurück, vor dem letzten kühl verachtungsvollen Wort bleibt ihnen auch der letzte Widerspruch hinter den Lippen.

Gesetzt, es wäre bisher die Aufgabe des Dichters gewesen, die Gerechtigkeit des Weltlaufs zu lehren, mit diesem Schlusse der Handlung würde er seine Lehre widerrufen.

Es giebt hier freilich wieder Einwendungen. Zunächst die: es sei ein letztes Wort des Chores verloren gegangen.[1]) Möglich; aber da keines überliefert ist, müsste die Notwendigkeit einer letzten Erwiderung erwiesen werden. Nun hat aber der Chor redlich gekämpft, so lange noch ein wirklicher Kampf in Worten möglich war: hier, dünkt mich, könnte nur noch ein schwächliches Wortgefecht folgen. Mit Klytämnestra insbesondre hat der Chor den direkten Kampf schon früher aufgegeben,[2]) und auch als sie den Waffengang mit Aegisthos verhinderte, hat der Chor *ihr* nichts erwidert.[3]) Und nun gar dem verachteten Aegisthos noch zu antworten, um nach verlorener Schlacht wenigstens das letzte Wort zu behalten, das scheint mir der mannhaften Alten wenig würdig. Man darf auch nicht etwa an den Epilog eines jener Chöre denken, welche an der Handlung, zumal am Schlusse der Stücke, nicht leidenschaftlich beteiligt sind: unser Chor ist Partei im Stücke und bleibt dies bis zuletzt mit Leidenschaft. Nachdem aber das Schicksal zwischen den Parteien so endgiltig entschieden hat, ist der Schicksalsgewalt gegenüber für den unterlegenen Mann Schweigen das Würdigste. ‚Der Besiegte schweigt‘, sagte einst Aeschylos.

Aber unser Agamemnon — so lautet ein zweiter Einwand — ist nur der erste Teil einer Trilogie: sein Schluss setzt eben die Fortsetzung voraus, und die hier noch nicht voll entwickelte Idee der Gerechtigkeit soll in den beiden folgenden Stücken erst vollständig entwickelt werden.[4]) Dem gegenüber konstatiere ich, dass man heutzutage, trotz einer trilogischen Verbindung, doch in jedem einzelnen Stücke ein für sich bestehendes Ganzes, eine Einheit, eine ganze Tragödie zu sehen pflegt — nur dass der Zusammenhang des Mythus stofflich, der Zusammenhang der Idee geistig irgendwie die Stücke verbinde.[5]) Uebrigens ist es mit der Gerechtigkeit noch im dritten Stücke der Trilogie eine eigene Sache: da wird Orestes von den Erinyen gehetzt für eine That, welche der Gott Apollon ihm geboten hat, wird von Göttern vor dem Gerichte mit seltsamen Sophismen verteidigt,[6]) wird freigesprochen bloss mit Stimmengleichheit der menschlichen Richter, mit Hilfe der Gnadenstimme einer Göttin, und die Anklagepartei im Rechtsstreit, die der Erinyen, erkennt nicht etwa die Gerechtigkeit des Urteils an, sondern lässt sich durch gottesdienstliche Ehren beschwichtigen. Die ‚Eumeniden‘ sind eine der erhabensten Dichtungen, aber sollten sie wirklich Gerechtigkeit lehren wollen?

Jedenfalls scheint der Verlauf der Handlung im Agamemnon keine Gerechtigkeit zu lehren.

---

[1]) Dass der Chor stillschweigend könne gegangen sein, ist meines Wissens zuletzt von Kirchhoff geleugnet worden (in der Sitzung d. Preuss. Akademie der Wissenschaften vom 18. Okt. 1894). Kirchhoff verlangt auch noch eine Antwort des *Aegisthos* auf die Beschwichtigung Klytämnestras in V. 1645—46 E.; aber was kann *Aegisthos* hier noch dramatisch Wirksames zu ihr sagen? „Ja?“ „Nein?“ oder „Ja — aber“ wie 1635 ff.? alles stumpft, nach meinem Gefühl, die Spitze von Klytämnestras letztem Wort ab und schwächt den Eindruck ihrer wunderbaren Ueberlegenheit.

[2]) V. 1531 ff. 1538 ff. mit m. Anmerkungen.

[3]) Nach V. 1634.

[4]) Enger[2], Einl. S. 8.

[5]) So Enger selber a. O. Ebenso Günther, Grundzüge S. 25 ff. 48; Wecklein, Einl. z. Orestie S. 23 u. A.

[6]) Vgl. Bruns, Die griechischen Tragödien S. 16 ff.

III. Was der Chor singt.

Gewiss ist in unserer Tragödie von Recht und Gerechtigkeit die Rede, im Zwiegespräch der Personen und in den Gesängen, und es liesse sich überhaupt eine Fülle hoher sittlicher Begriffe und Gedanken aus allen Teilen des Gedichtes sammeln. Es stellt sich also die zweite Frage zur Beantwortung: ob der Dichter nicht *hier* der Lehrer seines Volkes sein wolle, ob etwa die Gerechtigkeit, welche wir in der Handlung nicht gefunden haben, sich den Zuhörern eben in diesen einzelnen Aussprüchen enthüllen solle.

Agamemnon und sein Herold preisen für die Vernichtung des Priamidenhauses und ganz Trojas, im hohen Ton frommer Begeisterung oder im Tone ehrfürchtiger Dankbarkeit, die göttliche Gerechtigkeit. Gut! aber auch Klytämnestra und Aegisthos berufen sich für ihre That an Agamemnon auf das göttliche Recht, und sie thun es vielleicht mit Ueberzeugung. Und es ist nicht etwa so, dass wir Zuhörer von vornherein und folgerichtig den beiden letzteren unrecht gäben; im Gegenteil, was Gœthe am Dialog des Sophokles als echt dramatisch gerühmt hat, kann auch hier gelten: die Personen führen ihre Sache so, dass wir unwillkürlich und unbewusst allemal dem gerade Sprechenden recht geben.[1]) Hat doch ein grosser Tragiker und hochsinniger Theoretiker des Tragischen, wie Schiller, es uns Zuhörern zugegeben, dass die Klugheit oder die Energie der Bösewichte in der Tragödie unsere Sympathie vorübergehend gefangen nehmen dürfe.[2]) Recht schlimm für die Gerechtigkeit in der Tragödie und für den Zweck der sittlichen Belehrung! schlimm insbesondere, wenn gerade noch am Schlusse des Stückes unser sittliches Urteil, unser Rechtssinn irre geführt werden sollte. Im ‚Agamemnon' hat nun gerade gegen Ende die Frevlerin Klytämnestra das letzte Wort von Schicksalsgerechtigkeit gesprochen und zwar so imponierend gelassen, überlegen sicher, dass wir Hörer bis zum eigentlichen Schluss kaum mehr Zeit und Gelegenheit haben würden, unser gefangenes Urteil zu befreien — gesetzt nämlich, nach der Absicht des Dichters sollten wir am Schlusse klare *Begriffe* und freies *Urteil* haben.[3])

Vielleicht giebt man es für die Zwiegespräche der Personen dem Dichter zu: es sei eigentlich echt dramatisch, dass er nicht den handelnden Personen seine persönlichen sittlichen Begriffe und Urteile aufdränge, sondern uns die Handelnden in der Befangenheit des Lebens und Kämpfens, etwa auch in der Verblendung ihrer Leidenschaft oder in der Gewalt ihres Verhängnisses vorführe. Anders dagegen der Chor: dieser sei idealer Zuschauer, stehe auf höherer, freierer Warte, und er gebe uns zumal im Gesang und insbesondere wieder im eigentlichen Chorliede, am reinsten wiederum in den allgemeineren Gedanken des Liedes, das geläuterte Urteil des Tragikers.[4]) ‚Der Chor, d. h. der Dichter' sagt man.[5])

Der Chor im ‚Agamemnon' ist, wie überhaupt bei Aeschylos, an der Handlung stark beteiligt, ist dramatische Partei:[6]) kein Wunder, wenn auch *er* in dem, was wir insbesondere Handlung nennen, durchaus befangen erscheint, sich irrt, sich täuschen lässt, seine Meinung ändert, sich widerspricht, wider Willen Unheil anrichtet, wie eben handelnde, kämpfende

---

[1]) Gespräche mit Gœthe, von Eckermann III 89.
[2]) Schiller, Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen (Werke IX 187 f. Kurz).
[3]) V. 1627—1634.
[4]) Vgl. Bruns S. 19.
[5]) So Rohde S. 520 Anm. 2 mit Bezug auf Agam. 734 ff. E.
[6]) Vgl. oben S. 19. 22.

Menschen thun.[1]) Starke Widersprüche lässt er sich zu Schulden kommen zwischen dem, was er in Chorliedern, und dem, was er in Zwiegesprächen ausspricht: dort hat er z. B. eine Wahrheit, scheint es, ganz oder fast ganz erkannt, und hier scheint er davon nichts mehr zu wissen.[2]) Es mag das damit zusammenhangen, dass ein singender und reigenschreitender Chor auch eine andere *innere* Verfassung haben muss, als ein sprechender und stehender, dass das Reigenlied, wie die Griechen sagen, eine Ekstase, d. h. ein Hinaustreten aus der eigenen Persönlichkeit bedeutet:[3]) jedenfalls aber ist der Chor an zwei Stellen, an denen er sich widerspricht, nicht beidemal der Dichter. Der Dichter kenne die Wahrheit, sollte man denken: er brauche sich also nicht zu widersprechen; ja, er *dürfe* sich nicht widersprechen, wenn er uns Hörern seine höheren, über unser verworrenes Denken erhabenen Begriffe und Urteile zu eigen machen wolle.

Nun aber widerspricht sich sein Chor im Agamemnon sogar da, wo man ganz besonders die Stimme und das Urteil des Dichters zu hören meint, in den Rezitativen, Wechselgesängen und Chorliedern selber.

Der Chor beginnt ein Rezitativ in der zuversichtlichen Erwartung, dass der Krieg gegen Troja einen glücklichen Ausgang nehme, und er schliesst es mit Zweifeln.[4]) In einem Rezitativ und dem sich anschliessenden Chorliede glaubt der Chor, Troja sei gefallen, dankt den Göttern dafür und erwartet, die Atriden würden nun heimkehren, und in einer darauffolgenden Chorpartie glaubt er nicht mehr daran, ja er weiss gar nicht mehr, dass er selber daran geglaubt hat, und hält es für Weiberübereilung, schon zu danken und zu jubeln.[5]) Das Adlerzeichen, das zu Argos vor der Abfahrt dem Heere gesandt wurde, will der Chor als siegverheissendes singen, und bald singt er es als ein unheilverkündendes.[6]) Das eine Mal sind dem Chore die Atriden von Zeus gegen Troja gesandt, zu gerechtem Rachekrieg um Helenas willen: das andere Mal erinnert er sich, er sei von Anfang an nicht damit einverstanden gewesen, dass Agamemnon um Helenas willen das Heer gerüstet habe.[7])

Man wird etwa sagen: auch an diesen Stellen spreche der Chor als dramatische

[1]) Er irrt und ändert seine Meinung wiederholt inbetreff der Eroberung Trojas; er lässt sich über den Zweck des Opferfestes und den Grund von Klytämnestras Freude an der Feuerpost täuschen; er stiftet Unheil, indem er den Herold zur unheilvollen, verbotenen Mitteilung nötigt u. s. w.

[2]) Im Chorlied 948—999 sieht er selber das Blut Agamemnons zur Erde fallen, und in der Kassandraszene versteht er die deutlichsten Hinweisungen darauf nicht, u. a.

[3]) So habe ich in der Elektra des Sophokles den starken Widerspruch zu erklären versucht, der zwischen den sittlichen Anschauungen des Chores in der zweiten Chrysothemisszene und in dem darauf folgenden Chorliede besteht. Man spöttelt über solche Erklärungen; nützlicher wäre es, folgende Sätze zu widerlegen: 1) in der vorangehenden Szene steht der Chor, wo er sich äussert, auf Seite der besonnenen Chrysothemis; 2) der dramatische Verlauf der Szene kann keinen Umschlag in der Parteinahme motivieren; 3) im Chorliede steht der Chor auf Seiten Elektras und sogar ihres Planes, selber und allein die Blutrache zu vollziehn, 4) mit den ersten Worten des Chorliedes spricht der Chor auf einmal vom Aufblick zu den Vögeln des Himmels und zwar den οἰωνοί; jeder Regisseur würde vor den ersten Worten den Chor zum Himmel aufschauen lassen; 5) für die Zeit des Sokrates gehörte es zum Wesen eines rechten Atheners, auf Vögel und Stimmen und Zeichen fortwährend zu achten (Xenoph. Memor. I 1; vgl. Aristoph. Vögel 716 ff.); 6) für die Zuschauer kann somit der Umschlag in der Parteinahme szenisch eingeführt und dramatisch motiviert sein durch eine Art seherischen Zustandes im Chore.

[4]) V. 40—105; v. Wilamowitz ändert dieses Verhältnis durch Annahme einer Lücke.

[5]) V. 345—458 und 459—471. Es scheint immerhin, dass der Dichter zwischen den beiden Partien eine Zeit von einigen Tagen verflossen denke; vgl. m. Anmerkungen zu der zweiten Partie und zur Heroldszene; Klytämnestra spricht es geradezu aus, dass auf den Morgen, an welchem sie den Fall Trojas verkündet, noch erst wieder mindestens eine Nacht des achäischen Heeres in Troja und dann etwa erst die Abfahrt folgen werde, V. 326 f.

[6]) V. 106—151.

[7]) V. 60—67 und 772—777.

Person, direkt an der Handlung beteiligt, je unter dem Eindruck einer veränderten Situation oder mit veränderter Auffassung der Situation. Gut, dann ist es also auch hier nicht der Dichter als solcher, der spricht, nicht ein Geist, der *über* dem Spiel der Schicksalswellen ruhevoll schwebt, das Ganze überschaut, die Wahrheit weiss und das Ende voraussieht; und dann sind auch die allgemeineren ethischen Gedanken *hier* nicht absolute Urteile des Dichters, sondern sie geben, unter dem Drucke der Erlebnisse und Situationen, den ethischen Stimmungen und Empfindungen der Aeltesten von Argos Ausdruck.

Nun betrachte man auch Fälle wie folgende: Als die Gedanken des Chores sich auf die vielen Toten des achäischen Heeres gelenkt haben, da fürchtet er für das Atridenhaus die grollende Volksstimme und eine Erinyenrache, weil die Götter ein scharfes Auge auf die richten, so viele töten.[1]) Später dann ist gerade an diesen vielen Opfern des achäischen Volkes das Verhängnis Trojas schuld, zu dessen Vollstreckung Helena, die Erinye Trojas, vom Gastrechtschützer Zeus selber von Argos fortgesandt wird: so heisst es nämlich, als der Chor von der Zerstreuung der achäischen Flotte durch den gottverhängten Sturm und von der wunderbaren Rettung gerade Agamemnons gehört hat.[2]) Als dann aber Agamemnon ermordet vor ihm liegt und Klytämnestra als Mörderin vor ihm steht, da wirft ebenderselbe Chor alle Schuld für die vielen Opfer des Krieges und auch für das letzte, grösste auf die wahnbethörte Helena selber und auf den Dämon, der mit den beiden Frauen Helena und Klytämnestra in das Tantalidenhaus eingedrungen sei.[3])

Auch hier sind Widersprüche, und sie sind schreiend, wenn überall dieselbe Dichtervernunft, mit einer einheitlichen Weltanschauung, sprechen sollte. Dann hätte man auch mit Recht dem Dichter vorgeworfen: er mache dort aus dem vielen vergossenen Blute eine Schuld Agamemnons, ohne Not, weil vor dem Urteil der vernünftigen Zuhörer Agamemnon *da*für nicht brauche verantwortlich gemacht zu werden, und ohne Konsequenz, weil nachher von dieser Schuld doch nie mehr die Rede sei; dergleichen vorübergehende Bemerkungen des reflektierenden Dichters seien ein Zeichen, dass der Dichter im Alter einseitig religiös-ethisch geworden sei.[4]) Demgegenüber halte ich es für einfacher zu sagen: vorübergehend sind jene Worte, weil sie durch eine augenblickliche Situation oder deren Auffassung bedingt sind, nämlich durch die Erwartung der Heimkehr, die allgemeine Vorahnung eines Unheils und den schmerzlichen Gedanken an die Nichtwiederkehrenden; sodann unnötig oder gar unvernünftig sind die Worte nicht, sobald sie eben nicht ein Vernunfturteil des Dichters enthalten sollen, sondern, als Ausdruck einer Stimmung und Empfindung des handelnden Chores, die Mitempfindung der Zuhörer anregen; drittens, wenn die Worte denn das Alter verraten, so ist das dramatisch nur richtig: es sind Worte von Aeltesten.[5])

Man beachte: mit diesen zuletzt genannten sich widersprechenden Aeusserungen des Chores wird schon unsere besondere Frage nach der Gerechtigkeit im ‚Agamemnon' widerspruchsvoll berührt. Man wird also gut thun, auch aus allen übrigen Aeusserungen unseres Chores über Schuld, Strafe, Gerechtigkeit nicht ohne weiteres allgemein giltige Urteile des

---

1) V. 430—454.

2) V. 664—727.

3) V. 1422—1438b; ich habe bei Enger[3] die Wiederholung der Worte ἰὼ παράνους Ἑλένα κτλ. hinter V. 1447 angenommen, nach Burney.

4) Richter S. 151. 152.

5) Man mag auch Widersprüche des Chores in Schiller's Braut von Messina vergleichen, so V. 255 ff. und dann 944 ff., 969 ff.

Dichters heraus zu hören. Es gilt vielmehr, jedesmal aus der besonderen Situation des Chores den besonderen Ausdruck zu verstehen — wo möglich.

So heisst es z. B. im Chorlied: ‚Die Gerechtigkeit wägt denen, die leiden, das Lernen zu.‘ [1]) Heisst das, dass die Gerechtigkeit selber auch das Leiden und damit das Lernen zuteile? Möglich! aber die Worte sagen es genau genommen nicht; auch ein Verhängnis könnte das Leiden bringen, und dann erst gäbe die Gerechtigkeit dem Betroffenen, gleichsam zum Ausgleich, wenigstens die Erkenntnis. Und was für eine Erkenntnis? auch das ist nicht ausgesprochen; man könnte denken: eben *die* Erkenntnis, dass Er und nicht ein anderer der Leidende habe sein müssen. Ein leidiger Ausgleich allerdings! Jedenfalls aber meint der Chor nicht, dass *Agamemnon* werde *gerechtermassen* leiden müssen: im Gegenteil, der Chor ist in einer Stimmung, die aus Ergebung gegenüber einem bevorstehenden Schicksalsentscheid und aus dem Verlangen nach Abwehr des Unerwünschten eigentümlich gemischt ist (mich dünkt, die Stimmung sei in der Sprache der kurzen Sätze und in gewissen fast erzwungen leichten Wendungen vernehmlich) — in solcher Stimmung wehrt sich der Chor geradezu dagegen, von der weiteren Erfüllung des Seherspruches bestimmter zu reden, vielleicht um nicht selber ein ominöses Präjudiz für die Art der Schicksalserfüllung zu schaffen. Gesetzt also, der Chor meinte: ‚von der Erfüllung rede ich nicht weiter; denn *wer* der Leidende sein soll, das giebt ja die Gerechtigkeit dem vom Leiden Betroffenen deutlich genug zu erkennen, und *was* künftig kommen soll, das hört man ja noch früh genug, nachdem es gekommen‘ — wäre eine solche Aeusserung, ganz aus augenblicklicher Stimmung herausklingend, etwa ein allgemein giltiges Vernunfturteil über die Gerechtigkeit? [2])

Von Gerechtigkeit redet der Chor im Chorliede ausdrücklich auch da, wo er die Zerstreuung der achäischen Flotte durch den göttlichen Zorn erfahren hat, unmittelbar vor dem Einzug Agamemnons: ‚die Gerechtigkeit leuchtet in niedriger Hütte und bringt zu Ehren das gerecht bescheidene Leben; aber dem Prunksaal des Frevlers kehrt sie den Rücken, ohne Scheu vor Macht und Reichtum und Menschenruhm, und sie lenkt alles zum festbestimmten Ziel.‘ [3]) Es ist nämlich in diesem schon erwähnten Liede anfangs die verhängnisvolle Bedeutung Helenas, was die Empfindungen des Chores erregt, dann das Schicksal der Priamiden: diese haben durch die letzte That üppigen Frevelmuts ihr Verderben vollauf verschuldet. Und mit so lebhafter Genugthuung empfindet der Chor die Gerechtigkeit dieses göttlichen Gerichtes, dass er mit einer Art selbstbewusster Kühnheit dem alten Glauben der Menschen entgegentritt: hohes Glück erzeuge schon aus sich selbst unendliches Unheil; vielmehr sei das Unheil im mächtigen Hause die Frucht frevelmütiger Ueberhebung. Angenommen nun, der Chor setze sonst die Schuld leidenschaftlichen Ehrgeizes bei Agamemnon voraus: seine *Worte* hier erinnern den Hörer doch auf keine Weise an Agamemnon und an Ehrsucht, auch würden sie, mit ihrem Ton von Genugthuung, durchaus nicht zu den Empfindungen stimmen, welche die Landesältesten gegenüber ihrem gegenwärtigen Königshause sonst hegen; und wäre hier eine Anklage, auf vermessenen Uebermut lautend,

---

1) V. 240 f. Δίκα δὲ τοῖς μὲν παθοῦσιν μαθεῖν ἐπιρρέπει.

2) Vgl. über die ganze Stelle 238—247 oben S. 9 f. — τοῖς μὲν setzt, mitten im Satz, wohl einen Gegensatz voraus: als solcher ist entweder τὸ μέλλον δὲ zu nehmen, so dass leidende Person und Art des leidvollen Ereignisses einander gegenüber ständen, oder aber zu τοῖς μὲν παθοῦσιν ist bloss vorschwebend ein entgegengesetztes τοῖς δὲ μὴ παθοῦσιν; Weckleins Erklärung ist mir nicht recht klar.

3) V. 748—755. Vgl. oben S. 14.

wirklich gegen die Atriden gerichtet, dann sollten die wackeren Greise gleich nachher, wo sie den einziehenden König freimütig tadeln, ihren Tadel nicht bloss auf Unbesonnenheit und Verlust von Kriegsvolk lauten lassen. Haben aber Chor und Hörer bisher keine Schuld Agamemnons vorausgesetzt, da kann auch der Dichter hier nicht auf einmal in Person hervortreten und uns über die Gerechtigkeit belehren wollen, die allgemein auf Erden und auch im Atridenhause walte. Da nehme ich lieber an: der Dichter lenke geflissentlich seinen Chor von den wahren Gründen jenes gottgesandten Sturmes ab, von der Absicht der Schicksalsmächte nämlich, Agamemnon unter der Form einer wunderbaren Rettung ins Verderben zu führen und ihn ohne Bruder und ohne Heer den Mördern preiszugeben; der Chor müsse also, nach dramatischer Absicht des Dichters, menschlicher Weise die Gerechtigkeit im Priamidenschicksal mit Genugthuung preisen gerade da, wo sich über dem Atridenhause das Schicksal in einer Weise vollzieht, welche aller Gerechtigkeit nach menschlichen Begriffen hohnspricht. Also statt eines schiefen Verhältnisses zwischen Chorlied und Handlung, zwischen Absicht des Dichters und Wirkung, lieber ein gerades Kontrastverhältnis. Im Kontrast stehen z. B. in Sophokles' Aias Chorlied und Handlung da, wo die Salaminier den Göttern tanzen und danken, weil ihr Fürst Aias vom wahnsinnigen Feindeshass befreit und dem glücklichen Leben wiedergewonnen sei, und unmittelbar darauf Aias seine Feinde verflucht und sich den Tod giebt. Oder im König Oedipus da, wo die Aeltesten von Theben, der Wirklichkeit wunderbar entrückt, im Liede ein liebliches Idyll von Geburt und Herkunft ihres Königs erleben und dann sofort die Szene folgt, in welcher das Geheimnis von der wahren Herkunft des Oedipus erbarmungslos enthüllt wird. Beidemal ist übrigens bei Sophokles auch das Verhältnis des Chorliedes zu der *vorausgegangenen* Szene der Handlung ähnlich wie hier: auch dort ist es, als ob eine überlegene stille Macht die Gedanken des Chores von dem nächstliegenden Interesse und von der furchtbar deutlich sich ankündigenden Wirklichkeit abziehe. Verwandte Kontrastwirkungen wird man überhaupt in Tragödien genug finden: vielleicht gehören sie zum Tragischen.[1])

Aber wenn denn also das Chorlied der vorhergehenden Handlung so wenig entspricht, sollte es dann nicht eben der Dichter sein, der spricht und der den handelnden Chor als Organ für persönliche Gedankenmitteilung benützt?[2]) und wenn der Chor seinen Gedanken von der Gerechtigkeit ausdrücklich in einen Gegensatz stellt zur allgemeinen Meinung, was heisst das andres, als dass der Dichter hier einen Irrtum bekämpfen und eine Wahrheit lehren will?[3]) Nun, dort im Oedipus fühlt sich der Chor, wie er ausdrücklich sagt, als Seher der Wahrheit, und gerade da irrt er entsetzlich; also dort will der Dichter gerade den Chor in aller Form irren lassen. Hier bei Aeschylos braucht der Chor nicht geradezu im Irrtum zu sein: der Dichter lässt die Edlen und Aeltesten von Argos denken und empfinden, wie edle, fromme Männer seiner Zeit und sogar er selbst angesichts solcher Katastrophen, wie die der Priamiden war, in der Wirklichkeit zu empfinden pflegen im Gegensatz zu volkstümlichem Denken und Reden: aber er kann als Tragiker vielleicht auch das Fühlen und Sagen der Besten in einen tragischen Kontrast setzen zu einem

[1]) Verwandt ist der oben S. 24 Anm. 3 erwähnte Kontrast in der Elektra, zwischen Epeisodion II und Stasimon II; ähnlich ist da auch der Gegensatz der stolzen Lobpreisung Elektras, der Wünsche des Chores V. 1082 ff. zu der nachfolgenden tief demütigenden Wirklichkeit (m. Elektra S. 114).

[2]) Richter S. 155 f. stellt sich vor, der Dichter habe etwa das Chorlied nebst dem Wortspiel Ἑλένα ἑλέναυς schon fertig und bereit gehabt und habe dann, um Lied und Wortspiel anfügen zu können, den dritten Teil der Heroldszene eingeschaltet.

[3]) V. 734: δίχα δ' ἄλλων μονόφρων εἰμί; vgl. oben S. 23,5.

unerwarteten, unerhörten Schicksalswalten. Wollte dagegen Aeschylos hier durch den Chor uns höchste Erkenntnis lehren, dann müsste doch die Lehre zu der Wirklichkeit des Atridenschicksals widerspruchslos stimmen. Eine Einheit für den Intellekt wird durch intellektuelle Widersprüche zerstört, während Kontraste des ästhetischen Empfindens in einer höheren Einheit sich vereinigen können.

Ein förmliches, sittlich-religiöses Glaubensbekenntnis des Dichters, Schuld und Gerechtigkeit betreffend, hat man aus Worten des Chores herausgehört, welche er im Wechselgesang mit Klytämnestra, gegen Ende der Handlung ausspricht. So soll sich Aeschylos zum Glauben an den Alastor bekennen, als einen von der Gottheit gesandten Rachegeist, welcher den Sohn oder Enkel eines Frevlers zur bösen That treibe, so dass der Nachkomme notwendig, aber bewusst und also nicht unschuldig seine That begehe und dann schwer, aber gerecht für die Sünde seiner Väter bestraft werden könne.[1]) Nun beachte man aber, wie der Dichter seinen Chor auf den Alastor kommen lässt. Zuerst hat der Chor von einem Dämon der Tyndareostöchter geredet, also Helenas und Klytämnestras: da antwortet Klytämnestra mit einem Dämon des Atridengeschlechts; diesen Dämon der Atriden nimmt der Chor in seiner Replik an als blosses Bild, Gleichnis des übermächtigen Verhängnisses: die Duplik Klytämnestras lautet, auch sie selber sei nur ein Scheinbild für den grimmen Alastor des Atreus; das sei keine Rechtfertigung für sie, tripliziert der Chor, wohl aber helfe der Alastor bei der That des Sohnes durch den Zwang des Vaterblutes.[2]) Echt dramatisch ist hier die Art, wie immer ein Gegner dem andern die Art der Entgegnung, gleichsam Parade oder Hieb, aufnötigt; aber eben deshalb ist das Wort vom Alastor zunächst dramatisch zu nehmen, so gut wie das vom Dämon der Frauen oder der Atriden, das heisst: als Kampfmittel der kämpfenden Partei und nicht als Offenbarung höherer, über den Parteien schwebender Erkenntnis. Man vergesse auch nicht, dass es Klytämnestra ist, die zuerst von einem Alastor spricht, nicht etwa der Chor,[3]) und zwar spricht *sie* von einem alten, grimmen Rachegeist, der an Atreus für den Frevel an den Thyesteskindern Rache genommen und in ihrer, Klytämnestras, Gestalt den Sohn des Atreus getötet habe — also sie entlastet, nur zum Hohn, sich selber und wirft *ihre* Schuld auf Atreus. Ganz ein andrer ist der Alastor des Chores: das ist der mit dem Vaterblut sich auf den Sohn vererbende Fluchgeist, der dem Agamemnon Gewalt angethan hat, so dass er mit Entsetzen sein eigenes Kind verschlingen musste — also der Chor *ent*lastet damit Agamemnon von der Verantwortung für Iphigeniens Tod und *be*lastet Klytämnestra, die eben nicht das Blut des Atreus in sich trägt, mit der vollen Schuld des Gattenmordes. Dann bedeutet aber *dieser* Alastor nichts für das *Bewusstsein* des Sohnes bei seiner That und für die *Gerechtigkeit* seiner Bestrafung — eher für das Gegenteil.[4])

---

[1]) So besonders Rohde S. 520 ff. Vgl. Enger[2] Einl. S. 14. Wecklein Einl. S. 19 ff. Anders Finsler, der leugnet, dass die Vorstellung vom Alastor zu den Anschauungen des Dichters gehöre, S. 26 f.

[2]) V. 1440—1484; vgl. m. Bemerkungen bei Enger[2].

[3]) Vgl. Finsler S. 26; aber meines Bedünkens biegt Finsler, mit andern, den tragischen Frevlercharakter Klytämnestras ins Schwächliche um, wenn er sie hier aus Angst sich hinter den Alastor verstecken lässt. Richtiger versteht Verrall ihre Stimmung, zu V. 1570 V.

[4]) Rohde S. 522 mit Anm. 2 versteht: der böse Geist des Hauses habe Klytämnestra geholfen, den Gedanken des Gattenmordes zu fassen, und Klytämnestra mache nach volkstümlicher Weise den Alastor für alles verantwortlich; dagegen vertrete der Chor den geläuterten Gedanken des Dichters, dass trotz Beihilfe des Alastor der Thäter nicht schuldlos sei. Ich glaube, nach den Worten, wie sie da stehen, spreche eher der Chor eine allgemeinere, vielleicht populäre Meinung aus, und da der Chor das Volk vertritt, würde er das mit gutem dramatischen Rechte thun. — Ueber die Vieldeutigkeit des Wortes Alastor vgl. Wernicke bei Pauly-Wissowa s. v. ἀλάστωρ.

Ausdrücklich von der Gerechtigkeit redet der Chor bald darauf: Moira, sagt er, wetze an immer neuen Thaten wieder das Schwert neuer Rachethaten für die Gerechtigkeit.[1]) Da ist die Gerechtigkeit also die Vollstreckerin der unheilvollen Schickungen, welche von der höchsten Macht aller Schicksalsnotwendigkeit verhängt werden. Das klingt fatalistisch — anders, als jene früheren Worte des Chores vom Walten Dikes im Priamidengeschlecht; von sittlicher, persönlicher Schuld und von Strafe ist hier nicht die Rede: es kann, wie Moira eine Naturmacht, so Dike ein Naturrecht, das des Schadenersatzes vertreten, und wie gewaltsam und wenig gerecht im sittlichen Sinne das Ersatzrecht ist, dafür mag die Forderung der Artemis an die Atriden ein Beispiel sein.[2])

Mich dünkt übrigens, der Chor erkenne hier stillschweigend, vielleicht unbewusst an, dass auch Klytämnestras That von Moira bestimmt und von Dike vollzogen sei, sie erscheint nach seinen Worten als ein Glied in der Kette der Notwendigkeiten ebenso wie die Blutthaten, die er künftig noch folgen sieht. Und so sah es ja auch die Prophetin des Fatums, Kassandra, da wo sie den Racheplan Klytämnestras nicht als Vergeltung für die Opferung Iphigeniens, sondern als verhängnisvolle Wirkung des Thyestesmahles offenbarte.[3]) Die sittliche Schuld Klytämnestras wird dadurch nicht aufgehoben, in den Augen des Chores so wenig als dort in den Augen Kassandras; denn wenn auch Agamemnons gewaltsamer Untergang naturnotwendig und — man gestatte den Ausdruck — naturgerecht ist und Klytämnestra ihre That ausführt im Banne der Schicksalsverblendung, ähnlich wie Agamemnon die seinige zu Aulis, so ist doch *sie* zu ihrer That hingetrieben durch die eigenen Leidenschaften und nicht, wie Agamemnon, durch ein zwingendes Göttergebot; untergehen konnte *er* auch durch einen andern als gerade durch sein Weib, während freilich Iphigenie einst durch Vater und Oheim geopfert werden musste. Vielleicht ist es dramatische Konsequenz der Handlung und echt tragisch, dass derselbe Chor, der angesichts der Zerstörung von Troja und dann des Priamidenschicksals die sittliche Gerechtigkeit pries, hier schliesslich, wie nach Kassandras Offenbarungen, wieder eine gewaltsame Naturgerechtigkeit anerkennen muss.

Zuviel aus Worten des Chors zu schliessen, wollen wir uns hüten; wir sehen ja, wie er auch hier im Drang des Kampfes spricht und selber schliesslich seiner Ohnmacht bewusst wird gegenüber den zermalmenden Schlägen, welche Klytämnestra mit ihren Sarkasmen gegen Agamemnon führt.[4]) Aber wenn Fatalismus bei den Hellenen zu Aeschylos' Zeiten volkstümlich ist, wie man sagt, so empfinden, dünkt mich, die Vertreter des Volkes von Argos hier edel volkstümlich, so gut wie dort gegenüber dem Priamidenschicksal; sie *sollen* auch, denke ich, so wenig als die Prophetin Kassandra höher stehen als eine hellenische Volksgemeinschaft in ihrem tiefer oder höher erregten Empfinden.

Endlich noch eine letzte Stelle. Die Entscheidung im Kampfe zwischen Klytämnestra und Agamemnon, sagt der Chor, muss fallen nach dem Gesetze: wer Raub davonträgt, der wird hinweggeraubt, wer totschlägt, bezahlt, wer gethan hat, leidet; mit dem Blute des Geschlechtes haftet am Hause unlöslich der Fluch.[5]) Man beachte, dass der Chor

---

[1]) V. 1506—07. — Ich habe bei Enger βλάβαι im Anschluss an Engers Auffassung mit Strafen erklärt, aber an sich bedeutet das Wort nur Versehrung, Schaden; auch das (nach Prellwitz s. v. βλάβη) vielleicht stammverwandte lateinische *multa* wird ebenso vom Ersatz wie von der Strafe gebraucht.

[2]) Siehe oben S. 12 f.

[3]) V. 1182 ff. Vgl. oben S. 16.

[4]) Ἀμηχανῶ, φροντίδος στερηθεὶς εὐπάλαμον μέριμναν κτλ. V. 1501 ff.

[5]) V. 1531—1537.

diese Worte spricht, indem er den Wortkampf ums Recht aufgiebt; er will also nicht von Gerechtigkeit reden.[1]) Und was er als ewige Satzung hier aufstellt, ist denn auch nicht sittliches Recht, das Recht von Schuld und Strafe, sondern „Auge um Auge, Zahn um Zahn", das Recht des Ersatzes und der Rache, und was er als Erweis dafür bringt, dass dieses Recht erfüllt werden müsse, ist die Vererbung des Fluches mit dem Blute, wonach die rächende That selber wieder eine fluchvolle ist.[2]). Dem Chore mag als notwendige rächende That unbestimmt der Muttermord des Orestes vorschweben (Kassandra hat ihm ja davon deutlich genug geweissagt): dabei haben aber seine Worte hier einen leidenschaftslosen, feierlich ernsten Ton, etwa den der Teilnahme, die man auch einem Gegner gegenüber fühlt, wenn diesen ein furchtbarer, höchster Schicksalsentscheid treffen soll: also auch in dieser gleichsam weihevollen Stimmung erwartet der Chor den letzten Entscheid *nicht* von einer sittlichen Strafgerechtigkeit. Und das ist Klytämnestra gegenüber eigentlich das letzte Wort des Chores.[3])

Alles zusammengenommen: *auch diejenige Gerechtigkeit, von der im Stücke, zumal in den Worten des Chores, ausdrücklich die Rede ist, ist nicht die gesuchte, und wo sie dieser ähnlich sieht, steht sie in eigentümlichem Gegensatz zur Handlung und im Widerspruch mit der Darstellung an andern Stellen; überhaupt sind die Widersprüche in den Aeusserungen des Chores so zahlreich und so stark, dass der Dichter nicht durch den Chor kann lehren wollen.*

IV. Das Tragische im Agamemnon.

Wie nun? wenn es nicht das wesentliche Anliegen des Dichters im ‚Agamemnon' sein kann, als Lehrer zu seinem Volke zu reden und insbesondre das Walten der Gerechtigkeit zu zeigen und zu lehren, was ist denn sonst das Anliegen des Dichters, der Zweck dieser Dichtung? etwa nach Gœthe ‚die Vollendung des Kunstwerks in sich selbst'?

Was die Chorlieder betrifft, so drücken sie, wie wir zu sehen meinten, Stimmungen und Empfindungen und Willensregungen aus, welche durch die Situationen oder die Vorgänge der Handlung in den Aeltesten von Argos, edlen Vertretern einer griechischen Volksgemeinschaft, angeregt werden: ich denke, das *sollen* sie eben auch, *das* sei ihr Zweck. Das würde ein Zweck des Kunstwerks sein, der nicht ausser ihm, sondern in ihm selbst läge, nach Gœthe, und es würde jenen Sätzen des Aristoteles entsprechen: der Chor sei einer der Mitspieler, auch die Chorgesänge seien ein Teil der gesamten Handlung, und alle derartige künstlerische Darstellung stelle handelnde Personen und zwar deren Naturen, ihre Empfindungen und ihr Wollen und Handeln dar.[4])

---

[1]) Ὄνειδος ἥκει τόδ' ἀντ' ὀνείδους· δύσμαχα δ'ἐστὶ κρῖναι. V. 1531 f.

[2]) Das Asyndeton τίς ἂν γονὰν lässt sich wohl kaum anders fassen als explicativ-causal.

[3]) Das Ephymnion 1508b—1519b denke ich mir trotz der Anrede nicht an Klytämnestra direkt gerichtet; ein Refrain ändert regelmässig Ton und Vortragsweise; vgl. m. Anmerkung zu 1508b.

[4]) Καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου. Poetik 18. — Μιμοῦνται οἱ μιμουμενοι πράττοντας. P. 2. — Καὶ γὰρ οὗτοι [οἱ ὀρχησταὶ] διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις. P. 1; wenn hiernach die Ballettänzer oder die Pantomimen *ohne* gesprochenes oder gesungenes Wort *ebenfalls* die drei Dinge darstellen, so thun es also die Choreuten *mit* Wort und Melodie erst recht.

Man vergleiche beispielsweise zwei ganz verschiedene Auffassungen des Inhalts eines und desselben Chorliedes aus dem Agamemnon; ich wähle das Lied, das die Aeltesten anstimmen, nachdem Agamemnon von Klytämnestra in den Palast geleitet worden, auf Purpurteppichen dem blutigen Tod entgegen.[1])

Nach der einen Auffassung hätte das Lied den Zweck, für den Zuhörer *die Schuld anzugeben,* welche Agamemnon durch seinen Tod sühne. Dieser Aufgabe würde der Chor sich *durch einen Beweis* entledigen: er würde beweisen, dass eine gewisse ängstliche Beklemmung, die er sogar jetzt spüre, *nicht ohne Grund sei.* Nämlich die Besorgnis entspringe dem Rechtsgefühl, dem Gefühle, dass für vergossenes Menschenblut eine Sühne nötig sei, sofern Tote nicht wieder aufständen.[2]) — So wäre für den Zuhörer bewiesen, dass die Beklemmung Grund habe, und da der Grund vergossenes Blut ist, so wäre indirekt die Schuld Agamemnons angegeben. Warum aber so indirekt? wozu ein Chorlied mit seinen reichen Formen, um diesen dürftigen Inhalt auszudrücken? Man stelle sich Gesang und Reigenbewegung dabei vor: dann erscheinen entweder diese Formen lächerlich, weil sie zum logischen Inhalt kein vernünftiges Verhältnis haben, oder vor Hören und Schauen vergeht einem das logische Denken. Und vergleichen wir den Wortlaut des Textes genauer mit diesem Inhalt, so kann sich unser selber eine ängstliche Beklemmung bemächtigen ob dem argen Missverhältnis zwischen beiden: was logisch eine ängstliche Beklemmung ist, das nennt der Chor eine unabtreibliche, weissagende Herzensangst; ‚Besorgnis' heisst im Liede ein Todesklagelied der Erinye; der Chor meint, er hätte dem König gern seine Bedenken vorgetragen, drückt sich aber so aus: sein Herz würde das, wovon es voll sei, hinausströmen lassen, ehe noch die Zunge Worte fände. Der letzte Gedanke steht übrigens zum eigentlichen Zwecke des Chorliedes, die Schuld Agamemnons anzugeben, logisch in keinem klaren Zusammenhang; und überhaupt: fasst man so den Inhalt einseitig von der logischen Seite, drängt sich eine ganze Anzahl logischer Unklarheiten auf.

Eine zweite Auffassung des Inhalts wäre: „Infolge der Heimkehr des Königs und des Empfangs durch Klytämnestra erst die alte *weissagende Angst* vor einem Unheil im Königshaus unabtreiblich wiederkehrend, allem Augenschein trotzend, sinnverwirrend, herzbethörend, kaum noch ohnmächtige Wünsche duldend. Dann die *Ergebung* in den Gedanken, dass auch nach langem Glück noch Unglück und diesmal ein unersetzlicher Schaden durch blutigen Tod kommen werde, und die *schmerzliche Unterwerfung* unter eine höhere Macht, welche Schweigen gebietet." [3]) — Man versuche doch, das Lied in einer guten Uebersetzung, von Mähly oder v. Wilamowitz, sich vorzutragen, und man wird, wenn nicht mir, so doch Aristoteles recht geben: Begriff und Wort, Gedanke und Satz dienen nur der Darstellnng dessen, was gewisse Gemüter oder Charaktere in einer gewissen Situation empfinden und wollen. [4])

---

[1]) V. 948—999.

[2]) So Wecklein zu V. 966 seiner erklärenden Ausgabe.

[3]) Bei Enger[3] nach V. 999. Nach demselben Prinzip habe ich den ‚Inhalt' der Chorlieder in der sophokleischen Elektra zu bestimmen gesucht.

[4]) Schneidewin findet, der Ausdruck an mehreren Stellen dieses Liedes sei überladen infolge der Herzensangst; mit Recht, wenn man die Herzensangst nicht ernst genug nimmt und den Ausdruck nur an unrhythmischer Prosaübersetzung prüft.

Uebrigens: in diesem Liede und so auch in den andern Chorliedern des Agamemnon wird nicht eine fertige und konstante Empfindung dargestellt, sondern eine werdende, sich entwickelnde. Und zwar wird das eine Mal aus zuversichtlich froher Erwartung zweifelnde Bangigkeit und aus dieser das resignierte Verlangen, überhaupt nur Gewissheit zu bekommen; wieder ein hoher Aufschwung zu hoffnungsfreudiger Weissagung, dann ein Absinken in Furcht und zu einem wenig hoffnungsvollen Verlangen nach Abwehr; dann selbstüberwindungsvolle Unterwerfung unter höhere Gewalt, Furcht und Mitleid für ein Opfer dieser höheren Gewalt und schliesslich resigniertes Verlangen nach einer glücklichen Wendung.[1]) So entwickelt sich ein andermal die Genugthuung über die strenge, aber gerechte Besiegung Trojas schliesslich zur Furcht für die Sieger und zum Wunsch bescheidenen, eigenen Lebensglückes.[2]) Und beim dritten Mal wird aus verwünschendem Zorn gegen eine Anstifterin von ungeheuerm und unverdientem Unglück wiederum Genugthuung über das Unheil, das die Feinde betroffen, und ein preisendes Wohlgefallen an der Strenge einer gerechten Schicksalsmacht.[3]) Ich denke, diese Art Darstellung sei erstens gut *dramatisch,* sofern nicht ruhende Stimmungen, sondern Empfindungen und diese in weiterdrängender Bewegung dargestellt werden und das Ende des Verlaufs ein Wollen oder Nichtwollen ist; zweitens sei es gut *tragisch,* dass Verzicht auf eigene kühnere Wünsche und Unterwerfung unter die Schicksalsgewalt das Ende zu sein pflegt. Diese künstlerische Entwicklung tragischer Gefühle in unsern Chorliedern könnte man eine im Kunstwerk selbst sich vollziehende Katharsis nennen — wenn es nicht gefährlich wäre, von Katharsis zu reden.

Also dramatische Empfindungs- und Willensdarstellung wären unsere Chorlieder: wie sollen wir die *Handlung* im Agamemnon auffassen? — Aristoteles empfiehlt dem tragischen Dichter, sich seine Handlung auch in ihren Grundzügen und ohne individuelle Benennung von Personen und Dingen einmal klar vor Augen zu legen. Versuchen wir es auch, zuerst mit derjenigen Handlung, welche dem Stücke vorausliegt und *im* Stücke vorausgesetzt wird.

Ein Bruder bricht die Ehe mit dem Weibe seines Bruders; von da an hausen Fluchgeister im Hause. Unter deren Einfluss setzt der zweite Bruder dem ersten dessen eigene Kinder zur Speise vor; der Vater verflucht das ganze Geschlecht, die geschlachteten Kinder heischen Rache. In das Haus kommen, als Frauen der Söhne des Kindermörders, zwei verhängnisvolle Weiber. Die eine wird durch Ehebruch Anlass zu einem vom Schicksal verhängten Rachekriege. Zur Rachefahrt giebt Zeus ein Schicksalszeichen, des Sinnes, dass mit der erfolgreichen Heerfahrt ein Kindesopfer für das Haus der Heerführer verbunden sei. Das Kindesopfer wird denn auch zum Ersatz für einen Schaden, den das von Zeus gesandte Zeichen selber gestiftet, von einer Göttin gefordert und von den Führern im Banne der Schicksalsnotwendigkeit dargebracht. Mit dem Kindesopfer hat am älteren Sohne des Hauses die Erfüllung des Fluches begonnen, der gegen das Haus des Kindesmörders ausgesprochen worden war: das Kindesopfer muss die weitere Erfüllung des Fluchs nach sich ziehn. Werkzeuge der weiteren Erfüllung werden die Mutter, die durch das Opfer ihrer Tochter in Liebe und Stolz gekränkt ist, und der rach- und herrschbegierige Bruder jener geschlachteten Kinder, die beiden Rächer in Ehebruch verbunden.

So etwa die Voraussetzungen. Vielleicht erkennt man in der Art der wirkenden Elemente und in der Verkettung der Wirkungen eine Aehnlichkeit mit Tragödien wie

---

[1]) Parodos: V. 40—105; 106—151; 152—247.

[2]) V. 357—458.

[3]) V. 664—755. Vgl. oben S. 26 ff.

König Oedipus oder wie die Braut von Messina; man stelle sich die Voraussetzungen auch dieser Stücke zusammen und man wird die Aehnlichkeit sogar auffallend finden.

Nun die Handlung *innerhalb* unseres Stückes. Ein treuer Knecht des abwesenden Heerführers erfleht in eigener Not von den Göttern das Feuerzeichen, welches den Fall der feindlichen Stadt melden soll: durch das Gelingen des wunderbaren Feuerzeichens offenbaren aber die Götter der ungeduldig harrenden Rächerin die Zeit der Heimkehr ihres Gatten. Die Rächerin veranstaltet den Göttern zum Dank und zur Bitte ein glänzendes Opferfest: die Götter nehmen ihre Opfer und Gebete an. Von Seiten der vorsichtigen Landesvertreter könnte den Plänen der Königin Widerstand kommen: aber sie triumphiert über sie mit dem göttlichen Wunder der Feuerpost, und sie täuscht die wackeren Männer durch fromm besonnenes Reden so, dass sogar ihre Racheabsicht von denselben unwissentlich gebilligt und gefördert wird. Ein Herold des Königs soll die Heimkehr desselben mit Vorsicht als glückliche melden, während ein schreckliches Unheil in frommer Absicht verschwiegen bleiben soll: aber dieser Herold dient dann als argloser Bote den Zwecken der Rächerin und lässt sich wider Willen und Auftrag, mit unheilvoller Wirkung die Kunde vom Landesunglück durch die Landesältesten entreissen; der Held ist aus einem gottgesandten Seesturm mit seinem Schiff allein heimgeführt worden: aber eben dadurch wird er allein in die Hände seiner Feinde geführt. Beim Eintritt in seine Burg will der Held Götter und Schicksal durch Dankbarkeit und Bescheidenheit gnädig stimmen; aber die Rächerin macht ihn gerade mit seiner frommen Schicksalsvorsicht irre und führt ihn mit hohnvollem Prunk in sein Haus, zum Rachetod im Namen der Götter. Jetzt kündigt sogar eine Seherin mit Willen der Götter den Landesältesten an, dass jetzt ihr König durch einen arglistigen Nebenbuhler und das eigene Weib gräuelvoll gemordet werden soll: aber als die Männer erst an die Schicksalsoffenbarung glauben, sind sie auch zu widerstandsloser Unterwerfung unter das Verhängnis gestimmt. Zwar regt sie der Todesschrei des Königs erst wieder zu einer augenblicklichen Bestrafung der Mörder an, aber die Stimmung der Zweifel und Bedenken hemmt sie. Da giebt ihnen die blutige Thäterin selber volle Gewissheit, und sie vertreten mit aller ihrer sittlichen Kraft die Sache des Toten gegen die Mörderin: aber das Weib schlägt alle ihre Empörung mit dämonischer Macht zurück und behauptet siegreich das eigene Recht, ihren Gatten nicht nur zu töten, sondern *schmachvoll* zu töten und noch im Grabe zu entehren. Als endlich auch der Anstifter der arglistigen Rachethat sich den Landesvertretern als das erwählte Rüstzeug der Gerechtigkeit und als künftigen Herrn darstellt, wollen die Aeltesten ihn töten: aber schliesslich müssen sie ohnmächtig das Mörderpaar als Herrscherpaar in die Burg einziehen lassen, im Namen des Rechtes und des Schicksalswillens.

Achtet man auch hier auf das Gleichartige, bei der Wiederholung sich Steigernde und in letzter Steigerung Entscheidende, so findet man bei der Partei des Helden immer wieder den Widerspruch zwischen dem Gewollten und dem Erreichten, den Umschlag guter Absicht in schlimme Wirkung, unsichere Widerstandskraft und Vereitelung aller Widerstandsversuche; auf der Gegenseite hohe Energie, mächtige Konsequenz des Handelns und fast ungehemmte Erfolge; in beidem und über allem eine zielbewusste Macht, welche eine festbestimmte Schicksalsabsicht unaufhaltsam zum Ziel führt, die Götter. Zum Teil sind diese Erscheinungen allen Tragödien eigen; zum Teil erinnern sie speziell an die Schicksalstragödie, auch die moderne, an welche wir schon durch die Voraussetzungen des Stückes erinnert wurden; mit dem König Oedipus insbesondere berührt sich unsere Handlung darin,

dass mit dem Beginn gleichsam schon die Katastrophe beginnt und mit dem ersten Schritt der Handlung die Götter, in Person sozusagen, zum Vollzug der Katastrophe in Aktion treten.[1])

Ist denn der Agamemnon eine Schicksalstragödie, wie man den Oedipus, Schillers Braut von Messina, Grillparzers Ahnfrau Schicksalstragödien nennt? Ja, wenn man dabei das übermächtige, wunderbare Hereinwirken der Schicksalsmächte oder den Mangel an einer Schuld des freien Willens und an sittlicher Gerechtigkeit des Leidens im Auge hat. Dagegen nein, wenn der Name ein blindes, willkürliches, in wunderlichen Zufällen spukhaft spielendes Schicksal meint: im Agamemnon giebt es Gesetz und Notwendigkeit, und es walten Götter, welche wissen, was sie wollen; Zufall und Willkür sind nur scheinbar.

Ist das Stück *so* denn tragisch? Nein, wenn wir in einen absoluten Begriff des Tragischen relative Dinge wie z. B. persönliche, sittliche Schuld und Strafe hineinziehen (relativ, sofern zie zu Zeiten, in vielen Tragödien sich vorfinden, dagegen in andern, anerkannt bedeutenden Tragödien aller Zeiten, manchmal von denselben Dichtern, sich nicht finden) und wenn wir dann folgerichtig alle ‚Tragödien' letzterer Art für nicht tragisch erklären. — Ja dagegen, wenn es tragisch ist, dass grosse, edle Menschen wie Agamemnon und die Volksältesten von Argos, auf Gipfeln menschlichen Lebens stehend, um eines Naturgesetzes willen, in furchtbarer und erbarmungswürdiger Weise, in die Tiefen des Todes und der Entehrung oder der Knechtschaft hinabgerissen werden; wenn es ferner tragisch ist, dass die Empfindungen edler Vertreter einer menschlichen Gemeinschaft von den Höhen gerechter Zuversicht und frommer Freude in die Tiefen der Schicksalsfurcht und des menschlichen Erbarmens hinab und zu gefasster Ergebung oder zu schmerzvoller Unterwerfung unter das unbegreiflich harte Schicksal hinaus geführt werden.[2])

Ist eine solche Darstellung des Lebens auch *wahr?* — Dass der Gerechte leide, sagt schon die heilige Schrift. Als Lehre der Weltgeschichte, als Erfahrung im Völkerleben ist es kürzlich noch von Lord Salisbury ausgesprochen worden, dass die Busse für grosse, dauernde Irrtümer am meisten von denjenigen bezahlt werde, die ursprünglich nicht für die Vergehungen verantwortlich waren.

Aber ist es gut, sittlich, das darzustellen? Die Frage hat zwei Seiten. Wenn man meint, es sei objektiv ungerecht, also unsittlich, dass Agamemnon ohne eigene Schuld so leide, so möchte ich ein Wort Antigones variieren: „Wer weiss, ob in einer weiteren, höheren Welt immer gut und sittlich ist, was wir hier so nennen?" Alte Zeiten, junge Völker sind, wie im Rechtsleben der Menschen unter einander ehrlicher rücksichtslos, so in den Ansprüchen auf gute Behandlung durch die höheren Mächte bescheidener als wir. Auch das Alte Testament kennt eine göttliche Gerechtigkeit, welche die Sünden der Väter

---

[1]) Unter anderm hat diese Anlage das besondere Interesse und Wohlgefallen Schiller's am Oedipus erregt, und er hat sich mit dem Problem eigener ähnlicher Anlagen beschäftigt; vgl. G. Kettner, Einleitung zu Schiller's Demetrius S. 24 ff. Schillerstudien (1894) S. 16.

[2]) Gegen die — besonders von Günther energisch vertretene — Forderung einer sittlichen Schuld in der Tragödie streiten u. a. Bettingen (Das Wesen des Tragischen) und Richter: beide verfallen dabei leider in ein anderes Extrem; z. B. Richter, wenn er sagt, ‚Agamemnon' würde eine vollendete Tragödie geworden sein, wenn Aeschylos nicht noch eine sittliche Schuld konstruiert hätte. Vorsichtig ist in dieser Frage Lipps, *Der Streit über die Tragödie*, S. 11 ff. 53 ff. — Für die Relativität des Tragischen und der tragischen Gerechtigkeit habe ich mich auch in Bezug auf Sophokles' Elektra ausgesprochen (El. S. 131 ff. 138).

an den Kindern und Kindeskindern heimsucht. Vielleicht war es auch für die Athener des Aeschylos nicht unsittlich, dass der Sohn für den Vater büssen müsse: war das doch althellenische, in Attika sogar besonders tief eingewurzelte Glaubensmeinung. [1])

Auf der andern Seite: wenn man verlangt, der Tragiker solle eben Welt und Leben so darstellen, dass der Weltlauf als gerecht, das Leben als vom Sittengesetz beherrscht, noch in Leiden und Untergang das Gute sieghaft erscheine, so hat jedermann das Recht, für seine persönlichen Bedürfnisse das zu wünschen: als notwendig für alle verlangen darf er es nicht. Ich fürchte sogar, dass oft diese Befriedigung unseres Gerechtigkeitssinnes nur deshalb so laut und heftig gefordert wird, weil für uns selber oft eine höchste, letzte Gerechtigkeit des Weltlaufs keine unerschütterte Voraussetzung mehr ist und wir dann für uns und die Schwachen vor weiteren Erschütterungen bange sind und das Bedürfnis einer Rechtfertigung der Welt durch die Kunst empfinden. Insofern hat auch uns gegenüber das gestrenge Wort sein Recht: die sogenannte poetische Gerechtigkeit sei überhaupt nur für den Pöbel da [2]) — sofern wir andern nämlich alle zu Zeiten ein wenig zum Pöbel der Schwachen gehören. Aber im Agamemnon werden die Aeltesten von Argos sogar dann, als alle ihre gerechte Empörung gegen die Mörder am Willen der Schicksalsgötter machtlos abprallt — sogar dann werden sie im tiefsten Innern nicht irre an den Göttern und einer kommenden Gerechtigkeit: wohl möglich, dass auch die Athener des Aeschylos in der Stimmung der Frühlingsfeier und der Götterfestspiele wieder jung und naiv und urwüchsig stark genug waren, um die mächtigsten Erschütterungen solcher Art ohne Schaden zu ertragen.

Sogar ihre Lust konnten sie an einer solchen Tragödie haben, in welcher doch nicht bloss Menschenglück und Menschengrösse, sondern sogar die sittliche Gerechtigkeit des menschlichen Lebens gleichsam vor ihren Augen zu nichte gemacht wurde — wenn sie eben in ihrer menschlichen Konstitution soweit gesund waren, dass sie in der Luft der Kunst wieder ursprünglicher, jugendkräftiger, naiver werden konnten. Dann freute sich der Zuschauer, vermöge der vergegenwärtigenden und Sympathie erzwingenden Macht dramatischer Darstellung, eine solche Katastrophe menschlichen Glückes und Rechtes förmlich mitzuerleben. Die Charaktere, Leidenschaften und Willenskämpfe der dargestellten Handlung setzten *seine* Willenskräfte, *seine* Empfindungen, *seinen* Charakter gleichsam mit in Aktion; er lebte hier mit grösseren Menschen, als er selbst einer war, und wurde dabei unwillkürlich menschlich grösser, und sein beschränktes Empfinden und Wollen lebte sich in weiteren Grenzen, in Höhen und Tiefen, wunderbar aus. Zumal die sympathischen Kräfte in ihm wurden wie entbunden: Mitfreude und Mitleid, Mitfurcht und Mitverlangen; hier wurde ihm, was im wirklichen Leben so schwer ist, scheinbar leicht: seinen Nächsten zu lieben wie sich selbst. Und insbesondere wiederum steigerten sich mächtig seine Leidenskräfte: die Entsagung beim Misserfolg, die Selbstverleugnung gegenüber dem Rechte der Gegenpartei; die Selbstentäusserung, wenn eine höhere Gewalt seine eigenen sittlichen Forderungen wie mit Hohn zurückwies und den Edlen untergehn, den Frevler triumphieren liess; die Hoffens- und Glaubenskraft, die ihn fähig machte, unter dem Schlage des Schicksals sich zu beugen und doch nicht zu brechen; die unbewusste, im Leben oft scheinbar verlorene Gesundheit sittlicher Lebenskraft.

Das alles, meine ich, konnte der gesunde Zuschauer an sich erfahren, in sich

---

[1]) So Rohde S. 520 m. Anm. 1; nur lässt er dann den Aeschylos zur attischen Glaubensmeinung die eigene Ueberzeugung hinzubringen, dass Sohn und Enkel immer auch eigene Schuld zu büssen haben.

[2]) v. Wilamowitz, Euripides Herakles I[2] S. 117.

erleben, schon *während* die Handlung vor ihm sich vollzog — von Nachwirkungen ganz abgesehen. Unter der unmittelbaren Einwirkung der Kunst, durch die ebenmässig gegliederte, rhythmische Bewegung im Kunstwerke mitbewegt, erlebte auch er, wie der dionysische Chor, eine Art Entrückung in eine gewaltigere Welt, in der er selber als sein verjüngtes, stärkeres Selbst mitlebte, und mit Dichter, Schauspielern und Choreuten arbeitete auch der Zuschauer an der Gestaltung des Bildes mit, gemäss *seinen* künstlerisch angeregten Gemüts- und Phantasiekräften. Sollte es nicht eine Lust sein, das menschliche Leben in schöner Festzeit so auszuleben? so auszugestalten?

Nein, antwortet uns da eine andere Theorie: die Darstellung der Leiden bewirkt an sich selber Unlust und bedrückt das Gemüt mit Furcht und Mitleid; dem gegenüber hält aber der klassische Tragiker im gebildeten Zuschauer fortwährend das Bewusstsein wach, dass das dargestellte Leiden *nachgeahmtes* Leiden, also nur Schein und Bild sei; aus dieser Wahrnehmung der Unwirklichkeit entwickelt sich im gebildeten Zuschauer fortwährend die Verstandesthätigkeit, der Verstand wird zu ästhetischen Betrachtungen angeregt, und seine Reflexion auf die sprachliche und sachliche Behandlung des Stoffes, besonders auf die sittliche Motivierung der Handlung und ihres Ausgangs gelenkt: *so* wird der sinnliche Druck des Leidens immerfort aufgehoben, die ästhetische Reflexion wirkt immerfort unterrichtend und unterhaltend, und die fortgesetzte Beseitigung jener lästigen Gefühle Furcht und Mitleid, der beständige Sieg der Reflexion über die Illusion bereitet dem Gebildeten ein fortgesetztes Wohlgefühl, die unschuldige Freude am Tragischen.[1]) — Es mag auch solche Zuschauer geben. Ich meinerseits halte eine Illusion bei dieser Art und Stärke und Dauer der Reflexion überhaupt für unmöglich, und wiederum könnte mir eine Reflexion, welche eine fortgesetzte Bestreitung des Kunstwerks und ein kritisches Aesthetisieren wäre, keinen ästhetischen Genuss bereiten. Sodann spricht Aristoteles von einer Freude, die von Furcht und Mitleid herkomme: diese Theorie lässt ihn eigentlich sagen, die Freude komme von Nichtfurcht und Nichtmitleid. Aristoteles redet von einer Reinigung gewisser Leidenschaften *vermittelst* dieser Leidenschaften; damit kann er nicht wohl sagen wollen: durch die fortgesetzte Aufhebung derselben. Diese Theorie von der Tragödie soll bestätigt werden durch den Parallelismus mit der Komödie: wenn aber in der Komödie das Lachen die letzte, erwünschte Wirkung davon ist, dass eine Unlust an harmlosen Widersprüchen beseitigt wird, müsste doch parallel in der Tragödie das Weinen oder die Rührung oder die Erschütterung eine letzte, erwünschte Wirkung sein und nicht, wie die Theorie will, die erste, lästige, abzustossende. Ferner: wenn Aristoteles von der naiven Lust der Menschen am Nachgeahmten spricht, so meint er nicht die Lust am Erkennen der *Un*wirklichkeit, sondern er spricht ausdrücklich von der Lust am Erkennen des *Wirklichen* im Nachgeahmten: ‚das ist das! das ist der!‘ sagte schon zu Aristoteles Zeiten vergnügt der naive Mensch vor einem Bilde. — Man ziehe auch einmal die Konsequenzen dieser Theorie für andere Künste, z. B. für Malerei — die Konsequenzen davon, dass bei der Freude am Nachgeahmten nicht der Schein der Wirklichkeit, sondern die Wahrnehmung der Unwirklichkeit das Wirksame sein soll. Am Ende wäre dann doch die *unwahrste* Kunst die beste — ähnlich wie nach derjenigen Theorie, welche jetzt den Nachahmungsbegriff überhaupt aus der Kunstlehre verbannen will. — Mit Unrecht wird für die Bedeutung der Reflexion hier Schiller angerufen: Schillers Freiheit des Gemütes gegenüber dem tragischen Leiden ist keine fort-

[1]) Wecklein, Ueber die Stoffe und die Wirkung der griechischen Tragödie. K. B. Akademie München. 1891.

gesetzte *Reflexion des Verstandes,* sondern ein von der Vernunft temperierter Gemütszustand; und wenn Schillers Chor in der Braut von Messina durch Reflexion die Macht des Affektes brechen soll, so thut er das jedenfalls nicht durch eigene *ästhetische* Betrachtungen, sondern durch sittliche Ideen empfindungsvoller Art; angeregt sind diese nicht durch die Unwirklichkeit, sondern durch die (natürlich poetische) Wirklichkeit der Vorgänge, und sie veranlassen auch *uns* nicht zu verständigem Aesthetisieren *über* den Schein, sondern zu vernunft- und massvollem, ästhetischem Nachempfinden *des* Scheins. Und nun hatten die Zeitgenossen des Aeschylos die Poetik des Aristoteles noch nicht gelesen: ob da nicht selbst der Gebildete die *Motivierung* mehr empfand als verstand, wenigstens im Theater? und ob dann nicht die Pausen nach den einzelnen Stücken, wie Zwischenakte im Foyer, eine angenehmere Aufhebung etwaigen Druckes gewährten? — Endlich macht auch diese Theorie die *Wirkung* der Tragödie von etwas abhängig, was nicht im Kunstwerk selber liegt, sondern von aussen hinzugebracht wird, und sie lässt den Aristoteles das *Wesen* der Tragödie bestimmen im Gedanken an eine Wirkung, welche bei einer gewissen Art von Zuhörern unter Umständen eintreten kann — welch ein Jammer! müsste also Gœthe wieder ausrufen.

In unserer Hauptfrage hätte Gœthe recht behalten. Wenigstens in der Tragödie Agamemnon scheint keine Wirkung beabsichtigt, welche ausserhalb der Darbietung des Kunstwerkes erfolgte; auch der Chor bleibt mit Mitteln und Wirkung dramatisch. Gerechtigkeit, Sittlichkeit wird nicht gelehrt, wenn auch sozusagen gelebt; das sittlich Gute und das Religiöse sind hier nicht Zweck, wenn auch in gewissem Sinne Stoff des Schönen. Der Dichter tritt nicht persönlich hinter seinem Werke hervor; davor, ihn durchaus dahinter zu suchen, könnte uns Schillers Wort warnen: man müsse bei Dichtern eines jugendlichen Weltalters der Werke schon nicht wert oder nicht mächtig oder schon satt sein, um nach den Dichtern nur zu fragen.[1]) Für andre Tragödien ziehe ich hier keine Folgerungen; *eine* Folgerung möchte ich vielmehr noch ausdrücklich abweisen: dass die Tragik der sittlichen Gerechtigkeit, mit Schuld und Strafe, überhaupt nur eine theoretische Schrulle sei. Ich meine, sie sei, wie so vieles in der Kunst, Sache des Bedürfnisses, das nach Zeiten und Menschen wechselt. Nirgends ist mir das deutlicher geworden, als in Schillers dramatischem Nachlass, der uns jetzt erst vollständig und wohlgeordnet vorliegt: da erkennt man leichter als an den Dramen Schillers oder aus seinen theoretischen Schriften, wie ein und derselbe grosse tragische Künstler bald vom Bedürfnis der sittlichen Gerechtigkeit, bald von dem der ‚Fatalität' getrieben wird.

Soviel von dem, was im ‚Agamemnon' *nicht* ist. Positiv glaube ich folgendes feststellen zu dürfen. Auch eine attische Tragödie vom Jahre 458 v. Chr. Geb. kann ein *Drama* sein im Sinne moderner Dramaturgie, natürlich *mutatis mutandis;* also mehr als

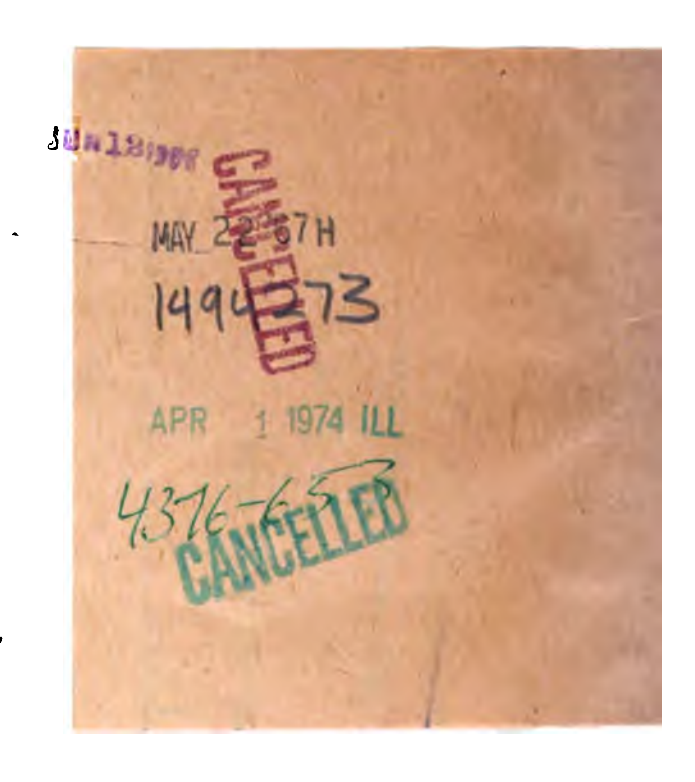
[1]) Ueber naive und sentimentalische Dichtung (IX S. 457 Kurz).

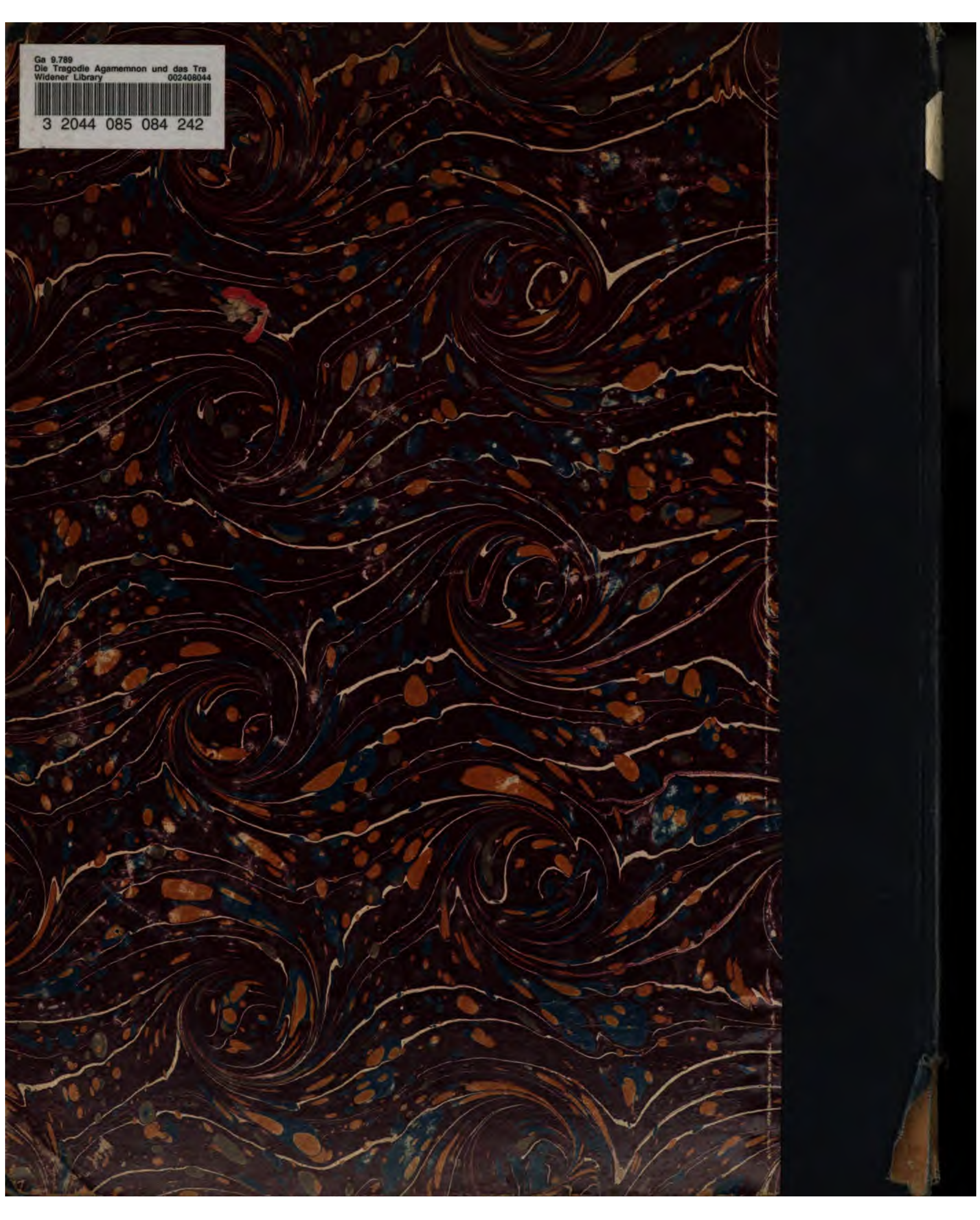
eine lockere Aneinanderreihung von Sprechpartien und Chorgesängen mit ab- und ausschweifenden Reflexionen und lediglich episodenhaften Szenen, vielmehr eine nach einem bestimmten Ziele gerichtete und drängende, in Peripetien sich bewegende, in Kraft und Wucht sich steigernde, die Empfindungen der beteiligten, durch den Chor repräsentierten Gemeinschaft mächtig erregende und diese Empfindungen entwickelnde und temperierende Handlung. Auch diese Tragödie ist ein Kampf, und zwar einer, den nicht sowohl Menschen gegen das Schicksal, als vielmehr die Schicksalsmächte gegen bedeutende Menschen und menschliche Gemeinschaften führen. Sodann: auch hier wird das Interesse des Zuschauers ermöglicht durch Nachahmung der Wirklichkeit, sofern er sogar im Niegesehenen und Unerhörten staunend wieder empfindet und gleichsam wiedererlebt und selber nachahmend wieder schafft, was thatsächlich oder potentiell für Menschen eine *gemeinsame* Wirklichkeit ist. Auch eine Schicksalstragödie, meine ich ferner, und zwar sogar eine solche, in welcher die Schicksalsmacht einen persönlich schuldlosen, hochstehenden Mann durch grosse Frevler vernichtet, kann in Form und Wirkung wahrhaft künstlerisch und im Stoffe wahrhaft moralisch sein. Und auch Aeschylos mag, wie andre grosse Künstler, durch seine Kunst ein *Erzieher* seines Volkes geworden sein, aber wenigstens im Agamemnon nur in *der* Weise, in der auch die Natur eine grosse Erzieherin der Menschheit ist, nämlich ohne sich dies selber zum Zweck zu setzen.



Uebersicht des Inhalts.




CANCELLED
APR 1 1974 ILL
CANCELLED


Ga 9.789
Die Tragodie Agamemnon und das Tra
Widener Library 002408044
3 2044 085 084 242